

السنة الثانية

الثلاثاء 1 أيلول

2009

19

24 صفحة 2000 ليرة لبنانية

الغاوون

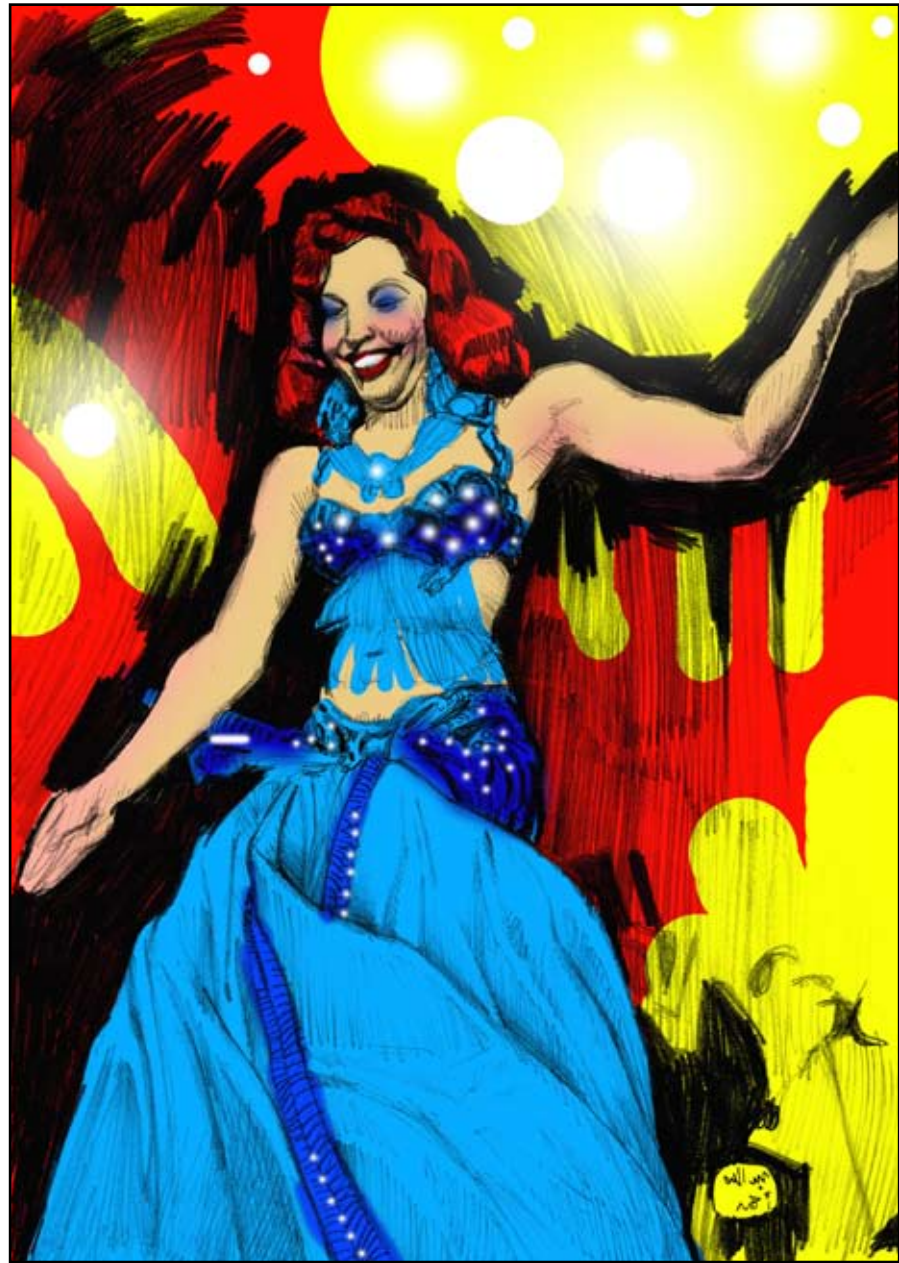
شعرية. تصدر مطلع كل شهر

www.alghaoun.com

تفتتح "الغاوون" في العشرين من الشهر المقبل (تشرين الأول) مقرها الجديد في مدينة ديترويت - ولاية ميشيغان بالولايات المتحدة الأميركية، بعدما تمّ الترخيص لها كمؤسسة ثقافية، تعتزم التعريف بالأدب العربي في العالم من خلال إطلاق جريدة "الغاوون" لطبعتها الإنكليزية قريباً، ومن خلال إنشاء دار "الغاوون" ذراعاً إنكليزية ستعنى بترجمة الأدب العربي؛ قديمه وحديثه، والتعريف بخصوصيته ورموزه. وسيتضمن حفل الافتتاح تدشين قاعة للمحاضرات والأمسيات ستحمل اسم الشاعر اللبناني شوقي أبي شقرا (ستزيّن القاعة بصور مختلف الشعراء العرب والأجانب، وبدواوين نادرة من



الطباعات الأولى، وطوابع عديدة حملت صور الشعراء، إضافة إلى مخطوطات وصور ومقتنيات للشاعر شوقي أبي شقرا (خصّ بها هذا المشروع)، لدوره الريادي الكبير في الحركة الشعرية العربية الحديثة والذي لم يتمّ إنصافه إلى اليوم، بل على العكس من ذلك تمّ تجهيل هذا الدور لمصلحة أصحاب النفوذ والسلطات والذين كتب بعضهم دواوينه الشهيرة تحت تأثير لغة أبي شقرا وأسلوبه. هذه اللفتة الصغيرة هي خطوة أولى لإعادة الاعتبار إلى هذا الشاعر الاستثنائي "المُرشد الجمالي واللفوي" لمرحلة مجلّة "شعر"، بحسب تعبير محمد الماغوط.



الشعراء والإقصاءات



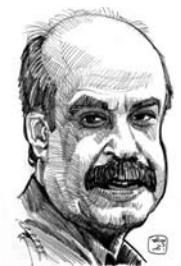
مغالطتان
فادي سعد

10



غياث علي الجندي
منذر مصري

8



الغزاة يوم الأحد
قاسم حداد

4

بلّلت ثيابي وخدودي. أنيس أحد أجمل أبطال طفولتي، والذي كنت مسحوراً بشّره ومقالبه بصديقه المسكين "بدر"، جالسٌ أمامي الآن يحدثني عن شكسبير!

كان أنيس الدمية من النماذج النادرة للشرّ التي تنتصر دائماً. نموذج ساحر لشرّ ظريف وخفيف الدم وله شعبية. كان هذا سرّه. وفي حين كان الأشرار في البرامج الإلكترونية الأخرى إما مقيتون وإما مهزومون، كان أنيس شريراً ومنتصراً في وقت واحد. كان أمثلة جميلة عن فنّ تعلّم السياسة.

إذاً، أنيس الذي صادقته في طفولتي لا يعرف سوى بدر ونعمان وملسون، أما أنيس الذي أمامي فيعرف شكسبير ويونسكو وبيكيت!

هل أنا أمام مقلب جديد؟

تداركتُ الموقف بسرعة، فقامت بإخراجه من مسرح شكسبير لأدخل وإياه في مسرح أنيس.

طلبتُ منه أن يضحك ضحكته الشهيرة، وطلبت منه أن يمثل لنا حلقة تقاسم أصابع الحلويات بينه وبين بدر، ومشهد البقرة التي أكلت الحشيش وغادرت اللوحة...

وهكذا تحوّلتُ من ناشر رصين كان قبل دقائق يُقلّب مخطوط الكتاب، إلى ولد أحمق يرجو ضيفه القيام بحركات وأداء ضحكات.

وحين انتهتُ إلى ذلك شعرتُ أني في مقلب حقيقي، مع فارق أن يد العبّرة التي خنقتني قبل أيام، راحت تكفّف دموعي هذه المرّة.

وتشدّ على مجرى تنفّسي، ورحت أبكي وأنا أرى طفولتي تشتعل أمامي في هذه الأغنية السحرية التي كانت من نصيب أبناء جيلي.

احترتُ حقاً في سرّ هذه العاطفة الجيّاشة أمام أغنية قديمة، أمام صور أطفال يلعبون، أمام طفولة ترفض مغادرة قلبي المسكين.

×××

في إطار عملي اليومي في مجال النشر، أتواصل وألتقي كتاباً كثيرين لديهم مؤلّفات وكتب يرغبون في نشرها. إنما غالباً ما يُخالجني شعور بالغربة والزهو حين يكون أحد هؤلاء شاعراً أو كاتباً قرأتُ له في صباي وأعجبْتُ به. مع ذلك لم يخطر في بالي يوماً أن أنيس (الدمية الشهيرة في برنامج الأطفال الشهير "افتح يا سمسم") سيأتيّني طالباً نشر كتاب عن شكسبير!

التقيتُ الناقد والمخرج المسرحي العراقي عبد المطلب السنيّد للحديث عن كتاب يتناول حضور شكسبير في المسرح العراقي، وفي أثناء النقاش والتعريف بالكتاب وصاحبه قدّم الشاعر العراقي محمد الجوادي ملاحظة ظنّها هامشية:

– بالمناسبة، الدكتور عبد المطلب هو أنيس.

أنيس؟ نعم أنيس نجم ثنائي الدمى الأشهر (أنيس وبدر) في برنامج "افتح يا سمسم". هكذا، وبجملة واحدة قدّفت طفولتي في وجهي دفعة واحدة. اندلّقت في حضني كما تندلق كأس شاي ساخنة. أحرقتني،

ذات يوم وصلتني على بريدي الالكتروني رسالة من صديق تقول: "أتحدّاك ألا تخنقك العبّرة".

كان مع الرسالة مقطع فيديو. لكني قبل أن أفتح هذا الفيديو لفتني تعبير "خنقك العبّرة"، وشغل رأسي تماماً، فنحن نستعمله ببديهية تامّة دون التفكير في معناه التصويري البديع. إنه فيلم فيديو آخر. فالدمعة تخلق ولا تسيل. الدمعة لها يدان تخنقك بهما، لها أصابع تطوّق رقبتك وتقطع تنفّسك... وهكذا بدأت أنسج حول هذا التعبير أفكاراً وصوراً لا تقلّ غرابة عن التعبير نفسه.

وبعد هذا الشرود المفاجئ فطنتُ إلى أنني لم أفتح ملفّ الفيديو المُرسَل بعد، لأجيب صديقي وأقول له: هه لم تخنقني العبّرة! في الواقع كنتُ متأكداً من أن هذا الفيديو لا بدّ من أنه سيحتوي على مشاهد عنف أو ضرب أو قتل أو ألم لا أستطيع تحمّل رؤيتها؛ مشاهد مقزّزة. لذلك قلت أرى أول الفيلم لأعرف محتواه بالضبط، وشكل العنف الذي فيه، ثم أقفله بسرعة قبل أن يعلق في ذهني مشهد عنف يؤرّق ليلتي هذه.

لكن ما حدث كان غريباً.

ففور أن فتحتُ شريط الفيديو أتاني على العكس من ذلك صوتٌ أغنية: "افتح يا سمسم أبوابك نحن الأطفال..." . وخنقتني العبّرة... وشعرتُ ببديها على عنقي، وبأصابعها تشدّ

لقائي بأنيس!

ماهر شرف الدين

صداقة عقل العويط

يظنّون أن رَسَم أسمائهم قريب من رَسَم اسم الجلالة، بل كتب بكامل اسمه كامل محبّته. الدواعي لهذه التحية كثيرة، منها ما هو دَينٌ في عنقي تجاه عقل العويط و"الملحق" (والياس خوري قطعاً وبلال خبيز ومحمد أبي سمرا)، ومنها ما هو تأكيد على أني: مقتنع تماماً بعدالة المعركة التي خضتها وأخوضها ومستمرّ فيها.

بالطبع كان في وسعي اغتنام فرصة صدور ديوان "إنجيل شخصي" لقول ذلك. لكني أردّ بأنّي اخترتُ منطقة الصداقة. اخترت المكان الذي يحبه عقل أيضاً. اخترت المنطقة التي تجمع بين متعة الرفقة ومتعة القراءة، ومتعة الوفاء أيضاً.

ربما يتعيّن علينا ردّ الاعتبار إلى الشخصي (في المعنى الرفيع للكلمة) في الكتابة. ردّ الاعتبار إليه في وصفه الملجأ والحضن من آفة الحساب وجدول الضرب.

بعيداً عن إتيكيت الكلام المطبوع، وفي لحظة الجفاء التي تسود بيننا منذ أشهر، أحبيك يا عقل، يا أخي الأحبّ والأنبل.

أيها الشعر أيها النشر

لا أحلام لا ذاكرة لا إحاسيس.

صحوّت قالوا لي: استغرقت العملية خمس ساعات.

لكني لا أتذكر شيئاً ولم أشعر بأي شيء.

هذا هو الموت إذاً: أنت غائب، لكنك لستَ موجوداً في أي مكان!

لم أصدّق أن الموت حقيقيّ وموجود إلا بعد حقنة التخدير التي حقنوني بها قبل دخولي غرفة العمليات لإجراء عملية تفتيت الحصى في كليتي اليسرى.

خمس ساعات وأنا غائب، لكني لستَ موجوداً في أي مكان.



يكتبها شوقي أبي شقرا

ودانت له المعارف وانحنت له، تحت وطأة مراسه الجامعي وعناقه العقلي في التطرق والتدخل في شؤون تبدأ من الطائر الغراب والتطيرات منه والهواجس إلى حيث هو يكتشف التعابير والأصول والمضامين ويكون، هكذا، خلافاً ومبدعاً، مقدماً نصوصه في كراس أو مجلة تدعى "أرابيكا" وهي للأبحاث في المسائل العلمية العربية.

وكان البروفسور فهد، هذا اللبناني من بقعاته - كسروان، صديقاً في مطلع الأيام، أي في تلك السنوات 1960 و1961 وما بعد، وكنا معاً نتراسل ويرسل إليّ نسخاً من "أرابيكا" حيث تتجلى المسؤولية ونشوة العلم والبيان.

وكان البروفسور فهد صديقي العابر والمتين في تلك الآونة، وكان يزورني في جريدة "الزمان" التي انطلقت ثانية في ذلك الوقت الخصب وفي تلك المحطات الصحافية الدسمة وفي جو يتحرك وينفتح وينقش لكل المتطلبات.

وانقضت السنون وانتقلنا من حقبة إلى حقبة، إلى أن انقطعت الصلة ولم ينقطع الود ولا غاب نور الصداقة ونغمة الكتابة وخطاب أهل القلم. وكان يوافيني، مع كل صدور، بالمجلة، وما زلت أحفظ نسختين، إحداها عن الغراب وما إليه من هواجس الناس من جرّاء هذا الطائر، مستنداً في صده إلى نص للجاحظ. ومن العجيب ومن النادر في بابيه أن البروفسور فهد شاء لهذا الغراب أن يترجم التطيرات والتشاؤمات منه وأن يحرص على تقديم الجملة العربية في اللغة الفرنسية، وهو عذاب كبير وحذب كبير وعمل جدير بالكبار.

وكنت أعكس نشاطه في الجريدة وهو إذ يطلع عليها يبعث إليّ بالإهداءات شاكراً تمام الشكر كل الخدمات، مع التقدير واللطافة.

ونذكر له أنه في دراساته يشتغل ويغرق في التفاصيل، ولذلك له الممتن وله الهامش وكلا الموضوعين يلتمعان بالموهبة وبأن الرجل الذي فقدناه لن نؤتى بمثله تماماً وأنما ينفرد بمؤلفاته وبمقامه، وما أرفع هذا المقام وما أنفع تلك المؤلفات.

في رحلة أنيسة ورقيقة إلى أن نقطف من شجرة الأمس ما نقطف من تفعيلة ومن رجوع إلى المصادر، إلى مطلع الدرب وبزوغ الفجر. وهي لا تتناقض مع أي رسول وأي رسالة. ولا عيب في المسألة، إذ نحن أحرار ويقظون في أي موقع، أي حلبة. ونحن كما كنا في أبراجنا وفي منبسط الحضيض أيضاً نكرّر الوقفة، ونسير في اللعبة إلى مستواها العريق والشديد القواعد، وننصرف إلى التسلية المحكمة حيث لا ما يزعجنا وما يردعنا، إذ هناك الخبر وبها نفع ما نفع، وهناك الآخرون وليس عليهم أن يفاعأوا بما يحدث في النهاية، وبما يطوف من عطائنا وما يندلق من أباريقنا في هذه اللحظات.

إنها العبرة نرسمها لنا ولغيرنا، وليست هي فريدة في ذاتها، وليست بيضة الديك. بل قل إنها العبرة التي تفوح منها الحقيقة ولا ما ينشرها سوى كونها كذلك، وسوى أن صاحبها لا يفوته أن فئات عدّة لا يهمها أن تكون موجودة، ولا أن تطابق أي مفهوم لدى الذين يكتبون وهم لا يعون الأهمية وأن الطائر إياه يملك الوزن والقافية. ولا طائر إلا يكسر القاعدة ويغني على سجيته أحياناً بوزن وأحياناً بدونه.

وحالنا حال الطائر، وسوف نكون أوفياء، هكذا يصرح العقل والسليقة والقريحة. وكلما غاب السبب لا تستقيم أي قطعة أدبية، ولا جواب عند الذين يكتبون خارج الخوارج، سوى أنهم ليسوا بأسرى وليسوا عبيداً لأي وجهة أي التزام. وما علينا، يقولون، أن نسمع الكلمة الصالحة وذات الوطأة، بل نسمع الهمسات من عندنا، من أنفسنا، وهي النور لنا، وهي السبق ولا قبله قبل ولا بعده بعد.

توفيق فهد البحث والمعرفة

البروفسور توفيق فهد الذي مكث عمراً مديداً في ستراسبور - فرنسا، جامعياً وأكاديمياً وأستاذاً ومدرّساً وباحثاً وكثير الجدية والدراسة والتعمق في الأدبيات العربية، لم يبقَ بيننا إذ رحل عن 86 عاماً هناك. وهو اللبناني الأنموذج الذي له مجاله ورحابه وأفاقه في ما عمل له وكان أنه ذلك الملائن بالشغف والمعرفة.

نحن والوزن والقافية ربما نريد أن نعقد الهدنة وأن يكون الصلح بيننا هو الحجّة وأن نبصر أين وصلنا. وكلّ هذه السنين مضت علينا، على أعمالنا، فكيف يمكن النظر وماذا ينبغي أن نحصل عليه من النثر، من قصيدته التي شاءها كثيرون مطيّة إلى ركوب المكينة السحرية والانسحاب مما في الواقع إلى ما فوقه وربما إلى الحقل الأسهل والفضاء القاتم والحائر.

ونرغب إذن في الانشراح وفي التحرّر من الرواسب ومن المعطيات الأصولية، هكذا حال بعض الكتاب وبعض الشعراء. ولا علينا نحن السابقين أن نحسب حساب الغلة وهل امتلأت السلال وهل الخابية متاحة للزيادة ولأن نضيف ما يغلي في نفوسنا، في أسوار أقلامنا وفي طريقنا حيث تتراكم مداخل ومداخل، وحيث يجوز القول إننا في التجربة التي كانت لنا، انغمسنا في لعبة الانفتاح والعطاء الكريم والخالي من أي سوء في الأساس والآن كأنما يبدو من الأسلم كلياً وجزئياً أن نتلاعب قليلاً بالوزن وأن نرجع إلى مشوار على هديه ما دمنا أتممنا ما علينا من المغامرة الأولى والتالية، وأن نبعث من المهد من الخفاء، لغة تمشي وهي ملتفة كما تلتف الأغصان وخيطان العروس ومغزل ستي الختيارة. وأن نطعم القاريء صحناً من الحرية التي لها قالبها ولها فستانها المعرق والذي به نشاق الجلوس والاختيال وأن تكون الحفلة حفلة طرب واندفاع إلى نقاط ملقاة كيفما كان ونحن نصلحها ونصبها في الكأس التي كانت تلمع شفاقة لأنها عارية من أي خط، من أي رحيق من أي طموح إلى النبع.

ولا علينا أن نأسف إذا بادرنا إلى قليل من الصواب وكثير من العناية والانتباه، ذاك كان دأبنا من قبل، مع الحرية ورحنا من بعد إلى مثله مع نوع من الرهبة ونوع من السلوك الذي، في أي أدب من الآداب، يحسن أن يؤخذ به، وأن نجربه وأن ننقر الدف الذي فيه قياسات وعلامات ونحن نأمل أن نضربه وأن نجعله يصدح في الهواء، في أي مكان وأي عالم من العوالم.

وهكذا يبدو أننا في هواية جديدة مثلما هو كائن في سلوكات أخرى، وأننا في محاكاة أو

طائر البحور الشعرية

المكر من الصفات التي تُغري بالكسل، لمن يتوهمون أنهم أذكاء إزاء أخطائهم، وبدون هذا المكر سوف لن تكتشف موهبتك في مراوغة الزمن.

في سهولة خارقة سيكون لك أن تفرط بالمقعد الأمامي في سهرة التبجيل، لكن الحصول على رصيف خارج الصالة هو من بين أحلامك المتعثرة.

فيما أنت تداعب أحفادك برواية بطولات حياتك، سيفوتك أنهم يراعون حاجتك إلى تنشيط الذاكرة الواهنة، فلا تبالغ في دفعهم إلى السأم.

لسنا سلفاً لخير خلف، نحن التجربة الخائبة التي يكثرث بها قليلون وهم ينتظرون حافلتهم على رصيف حياتهم، وثمة من ينظر إلينا بغضب لا يزال.

هل تؤثت بيتك فيما تحلم أن تدب الحياة في كائناته؟ فإذاً يتوجب عليك البحث عن التحف الأكثر قدرة على النجاة من رتابة المكان.

لا تغضب مني، لكن الحق أنك لا تصلح لغير انتظار شخص يحسن القراءة أكثر منك.

ممن تريد أن تنتقم وأنت ترفع صوتك أثناء الحديث، هذه امرأة لا علاقة لها بما تعتقد أنها الحقيقة، أنت في قاع المحيط وهي في المقعد الخلفي من العربة.

ليست مزاعم فارغة، تلك التي تسوقها عن احترامك للمرأة، نحن نصدقك بالفعل، وما عليك إلا أن تثق في ذلك... معنا.

تتقدم بثبات، وأنت تفسر للحضور تعقيد هندستك لحرية بيت الزوجية، في حين تغفل عن سلسلة مفاتيح منسدلة من حزامك.

بين يدي الناسك، تتعلم الخضوع للشك في الحقائق، لا لكي تكون خاضعاً، لكن لئلا يثق الجبروت في نفسه.

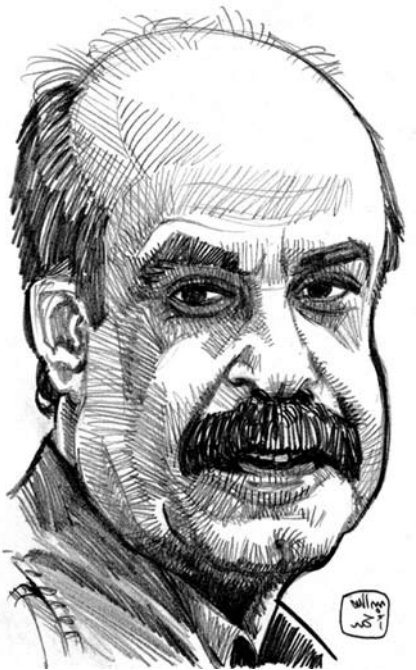
أشياء كثيرة يمكن أن تنجو منها

لحظة موتك، ليس من بينها الحياة. لن تفكر في التفاصيل، إلا بعد أن تعرف أن الآخرين قد اكتشفوا سبلك التي سلكت قبل أن تصل.

ليس قلبك وحدك، حين يتعلق الأمر بالحب.

دع لحيوانك المحبوس أن ينال حقه في الهواء، قبل أن تطلقه، فالأجنحة تحتاج إلى مسافة طويلة بين القوادم والريح.

في اللغة،



قاسم حداد، بريشة: عبدالله أحمد.

كلمات: الحب والحق، تشركان في الإيقاع وتختلفان في الحقل الدلالي وتذهبان إلى النقيض في الممارسة، وبينهما حرفان حاسمان للخاتمة، الباء والดาล: (بد)، لو تعرف ماذا يفعلان في قسر حياتنا وهذا ما قال به المتصوّف "ابن سبعين": "بد العارف".

أمضى سنوات الموسيقى بلا مكان ثابت يتلقى فيه كلام الآلهة، وبعدما بدأت الكنائس في عزف أعماله صارت بيوت الله كلها له.

ثلاث دقائق فقط في خدمة الملاك، ستكون لقضاء بقية العمر في صناعة الريش

وابتكار الأجنحة. إذا استطعت أن تدرك الحلم أن اكتماله، سيتحتم عليك التواضع قليلاً وأنت تزعم النوم.

اكثر قليلاً قبل أن تثق كثيراً، فأنت لم تعرف شيئاً بعد.

هل تسأل عن الباب؟ ليس ثمة باب، لا تدخل لا تخرج. هذه حياتك.

لست ضعيفاً إلى هذا الحد، فلديك ما يكفي من الوقت لصناعة مصيرك،

اترك كأسك على الطاولة، وابدأ الترنج.

تحت الشمس، على تماثيل الشمع أن تقنعنا.

لا تفسد وقتك بالتفكير في إساءة الوقت في ما يفيد، لقد فات الأوان.

أحياناً، يكون الحل الوسط، بمثابة أرجوحة، تصيبك بالحول، وتقلب أخلاطك، وتمنح العبت ذريعة.

تريد أن تعرف ما الذي يدفع الحيوان إلى الخجل؟ حاول أن تقلده.

حرأنت في الظن بأنني أوافقك الرأي، غير أنني أريد أن أعرف كيف لظنونك أن تكون مفيدة حين لا أكون كذلك.

في صالة السينما، الظلام هو شرط ينقض أضواء الخارج، ويفضحها.

كلما توغلت في الحب، صار صعباً العودة عنه، بلا توضيحات، كأن تذهب أكثر إليه.

حرب هندسها آخرون، نتفرج على أنفسنا في أتونها، كواجب وطني.

حرب هندسها آخرون، نتفرج على أنفسنا في أتونها، كواجب وطني.

يدعى الحياة والموت.

امرأة، تذهب وحيدة إلى البحر، تُسر له: أن رجلاً خذلني وأبحر عني، هل لك أن تفرق سفينته، لكي يعود لي؟

للدين أن يتحرر من الإنسان، فقد بالغ هذا في الإيمان بأن هذا الدين له وحده... وحده ضد العالم.

منذ وعيت على الكلمة، أصبحت الأبجدية جديدة كل يوم، والقواميس تهرم.

فتح لها قلباً كان يحمله في صدره، وأخذ يُحصى لها الجراح والغرف الشاغرة، وبعدما فرغ من كلامه، أغلق جيبه، وطفق يبحث في جيبه الآخر عن قلب وجراح وغرف وكلام آخر.

أولادك يعرفون أنك ساهمت في خلقهم، لكن ليس حتمياً قدرتهم الإسهام في خلقك، لقد اكتملت. وهم يذهبون إلى الحياة.

من أين سيأتيك الشعور بالقلق، وأنت تزعم بأن الله قد خصك بالحكمة.

أنظر إليه، لفرط عقمه، يصرخ في أمته أن تكف عن الإنجاب.

أخباره يُعاد صياغتها كل صباح، وفي اليوم الذي يتأخر عن الفجر، عليه أن يبتكر خبراً جديداً يسعف به النهار.

من المكان القصي في قلبك، يتسنى لك أن تقترب من عقلك، دون أن تكثر بالوسائط، ولا تعول على النتائج.

أن تصغي إلى حركة الدم في الشرايين والأوردة، هذا هو الإبداع، سيفهمون نحيبك، ما عليك سوى مواصلة ذلك.

خفقات قلبك، هي بمثابة دقات القدر المستمرة، طويلة المدى، معلنة نهاية عرض عبثي، يدعى الحياة والموت.

الغزاة يوم الأحد

قاسم حداد

النهاية لا يحصل الواحد منهم على نصف ما تحصل عليه راقصة في 5 ساعات. هكذا يكون وسط راقصة أكثر قيمة من عقل شاعر. ربما لأنها أكثر شاعرية، أو ربما هي تطبّق مقولة درويش عن أن الراقصة وحدها قادرة على انتزاع حبّ الناس.

الصحف المصرية التي أوردت خبر حصول الراقصة دينا على هذا المبلغ في خمس ساعات قالت إن إدارات الفنادق القاهرية الثلاثة التي انضردت باستضافة الراقصة ليلة رأس السنة بمعدل ساعة و40 دقيقة لكل فندق، واجهت أزمة حادة في تأمين مقاعد للزبائن، واضطرت إلى وضع مقاعد إضافية بلغ سعر المقعد منها 850 جنيهًا. كل ما فعلته الراقصة تلك الليلة أنها بدلت سبع بدلات رقص زاهية الألوان، وقدمت ثماني وصلات. والأغرب أن دينا قرّرت أن تصدر ديواناً شعرياً، وهي تقول: "أنا أكتب الشعر وعمري 9 سنوات، وكانت البداية خواطر حتّى تطوّر الأمر إلى قصائد، ولكني لم أسجل ولم أصدر ديواناً كما قيل عني، ولست أنا فقط التي أكتب شعراً في عائلي، فأبي وشقيقي يهويان كتابة الشعر، وأنا ورثت حبّ الشعر في الجينات التي ورثتها عن أبي".

لا ندري إذا ما كان محمود درويش قد استلهم الرقص الشرقي في شعره، لكنّ شعراء كثيرين كتبوا عن الرقص، منهم نزار قبّاني في قصيدته "ذبة" التي أهداها إلى "راقصة شرقية"، وركز فيها على الشعر الفجري، الثغر الكروي، الساق، النهد... ثم تحوّل إلى الاهتمام بأعضاء الجسد لدى تحرّكه ودخوله في حوار مع اللحن، مثوِّراً شفاهاً، وصدرًا، وركبة، وثديًا:

"وداست على أذرع الضوء

ترقص، ميداء عذبه

كقافلة العطر، تطوي المدى

سحبة إثر سحبه

تلوبُ خلال المصابيح

نهرًا أضاع مصبّه

على شعرها الفجريّ

يئنّ مساءً... ورهبه

وفي ثغرها الكرويّ

المليء تبرعم رغبه

على نقلة الساق يهمرُ

ثلج... وتخضلّ تربّه

وفي مقلع للرخام

هنالك، تنبضُ هضبّه

إذا انفعلَ اللحنُ، ثارتْ

شفاهاً، وصدرًا، وركبّه

وثديًا... كزوبعة الفلّ

يفتح في الريح دربه

وقد تنحني مرّة في

الطريق لتلقط حبّه

انفصلنا بسلام، لم أتزوِّج مرّةً ثالثة ولنّ أتزوِّج، إنني مدمن على الوحدة. لم أشأ أبداً أن يكون لي أولاد، وقد أكون خائفاً من المسؤولية، ما أحتاجه استقرار أكثر، أغير رأيي، أمكنتي، أساليب كتابتي، الشعر محور حياتي، ما يساعد شعري أفعله، وما يضرّه أتجنّبه".

يعترف درويش بفشله في الحب كثيراً: "أحب أن أقع في الحب، السمكة علامة برجى (الحوت)، عواطفى متقلّبة، حين ينتهي الحب، أدرك أنه لم يكن حباً، الحب لا بدّ من أن يُعاش، لا أن يُتذكر..." وهو الذي كتب أجمل قصائد الحب.

بين نزار قبّاني وإبراهيم ناجي

ليس هدفنا مما سبق إبراز علاقة محمود درويش بالنساء، بل الحديث عن علاقة الشعراء



سامية جمال، بريشة: عبدالله أحمد.

والمتقنين بهز البطن، أو الرقص الشرقي، فبين الشاعر الذي يمجد نفسه في العالم العربي إلى درجة النبوة، والراقصة الشرقية المنبوذة إلى درجة أن جعلها الشيطان من أملاكه... يكمن إيقاع المعنى ومعنى المعاني.

فالراقصة المصرية دينا (قيل إنها آخر الراقصات وترقص الستريتيز أحياناً)، هزّت وسطها لمدة خمس ساعات ليلة رأس السنة فحصلت على 450 ألف جنيه، جاء هذا الخبر بعد أيام على خبر فوز الشاعرين محمود درويش وأدونيس بـ "جائزة العويس" حيث حصل كل منهما على 100 ألف درهم، وهذه الجائزة بالطبع هي الأرفع عربياً من الناحية المادية.

أدونيس ودرويش، وغيرهما كثر، أمضى كل منهما 40 أو 50 عاماً يهزّ عقله يميناً ويساراً، أماماً وخلفاً، سعياً وراء عالم عربي أفضل، وفي

يقول الشاعر الفلسطيني محمود درويش في مقالة بعنوان "هل تسمحون لي بالزواج؟": "راقصة البطن الجميلة وحدها هي التي تملك القدرة على انتزاع حبّ الناس جميعاً من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار". كان درويش يعرف مصدر الإلهام في الشعر، بل يعرف أن راقصة البطن المنبوذة في العلن هي في المضمّر علامة تواصل بين معظم الناس، كما هو الحال مع هيفا وهبي التي يسخر منها الكثيرون من خلال النكات والحكايات، لكن الجميع يهتمون بأخبارها، فيصبح زواجها خبر الموسم، وجمالها مثلاً لكل امرأة. درويش الذي تحدّث عن رقص البطن كاستعارة لقول أشياء أخرى، حين زار بيروت قبل سنوات طلب مقابلة هيفا نفسها، وكان برفقة صديقين له أحدهما

أصبح في ذمة الله والآخر لم يتردّد في مدح تمثيل هيفا في فيلم "دكان شحاته" لخالد يوسف. لا نعرف بالضبط ما حقيقة هذا الخبر، لكن الكثير من الشعراء يؤكّدونه. ربما تروي هيفا تفاصيله قريباً؛ هي التي بكت يوم رحيله. لا ندري هل استوحى درويش قصيدة من هيفا كما استوحى من الكثير من النساء والعاشقات، خصوصاً ريتا (اسمها الحقيقي تانيا رينهارت)، أم أنه كان يودّ أن يرى الحسناء اللبنانية عن قرب فحسب، وهو الهارب من الكثير من المعجبات؟ في لقاء دمشقيّ سئل درويش عن الفاتنات، فرفض الإجابة لأنها ستغدو أدعاء، لكن لتداعيات التنكيت سلطان في مناسبة كهذه، وقد كانت البداية هي الخلاف حول مقاييس الجمال، إذ يعجبه جمال هيفا وهبي، ولا يزعجه السيليكون إذا كان مصحّحاً لعيوب الخلق. هكذا يعجب الشاعر الأكثر تأثيراً بالنجمة الأكثر تأثيراً وهذا يدلّ على أن الشاعر كان في منأى عن عقدة "المرأة المثقفة"، بل هو كان يبحث تحديداً عن المرأة الجميلة. الأرجح أن ثمة من بين الشعراء من لا يحبّ المرأة المثقفة

في معناها التقليدي، لأنه يحلم بالمرأة الأنثى، على أن درويش الذي كان معجباً بهيفا. لم أكن على علم بأنه تزوّج مرّتين، وهو في أكثر من جانب يبدو غامضاً بشأن "حادثة" الزواج: "يقال لي: كنت متزوّجاً، لكنني لا أتذكر التجربة". قابل رنا قبّاني (ابنة شقيق الشاعر السوري نزار قبّاني الذي كان درويش مسحوراً به) في واشنطن سنة 1977 وتزوّجا "لثلاثة أعوام أو أربعة"، غير أنها تركته لتحصيل شهادة الدكتوراه في جامعة كيمبردج، وكان مستحيلاً الاستمرار، وقيل الكثير بشأن هذا الزواج، سواء في موضوع غيرة محمود درويش، أو الذكورية التي مارسها!

تزوِّج درويش لنحو عام في منتصف ثمانينيات القرن العشرين من مترجمة مصرية، هي حياة الهيني، وعن ذلك يقول: "لم نُصب بأي جراح،

الشعراء والراقصات

محمد الحجيري

إذا انتحر اللحنُ، راحت
تئنُ على الأرض ذئبهُ".

ويروى أن الشاعر إبراهيم ناجي كتب قصائد عاطفية كثيرة في فنانات كثيرات منهن: سامية جمال، زوزو نبيل، زوزو ماضي، زوزو الحكيم.

ومما قاله في سامية جمال:

"يا من تمنيت شعراً
يكون كفاء جمالكُ

وليس في الكون شعر

أراه كفناً لذلكُ

عفو القوافي وعدراً

إن قصرتُ في سؤالكُ

حاولتُ وصفك لَمّا

رأيت نور هلالكُ

فحزتُ ما قلت شيئاً

يليق باستقبالكُ

يا فتنة فوق ظنّي

بالله مالي ومالكُ".

وفي قصيدة أخرى بعنوان "راقصة"

يقول ناجي:

"عجباً لعارية كساها

الفضُ حسناً رائعاً

سمراء وشَتها بنانتهُ

بياضاً ناصعاً

شبه الفرائد قد كسين

في الغمام براقعاً

خبأ نوصفاً في الدجى

وجلون نصفاً لا معاً

من أي وديان الظباء

ملاعبا ومراتعاً؟

من عبقر، ومن الألمب،

ومن فنونهما معاً

تبدلين ريانَ الثدي

لنا، وخصراً جائعاً

وتُرين كونا يشبه الكونَ

الرحيب الواسعاً

متغاير الإبداع مختلف

المحاسن جامعا

لك خفةَ البطل المحلّق

طائراً أو واقعا

لك خفةَ البطل المجلي

مقبلاً أو راجعا

متمهلاً للخصم حيناً

للقاءٍ مُسارعاً".

بين حجازي وأحمد فؤاد نجم

حيوية محمود درويش في حديثه عن الرقص، وحماسته إلى لقاء هيفا وهبي، يقابلهما وجوم الشاعر المصري أحمد عبد المعطي حجازي في كتابته عن الرقص الشرقي، ففي مقال كتبه بعنوان "الجسد الناطق... الجسد الفصيح" بدا فيه منحازاً إلى رقص الباليه (موريس بيجار تحديداً) ضد الرقص الشرقي السائد. وهو إذ يهجو زمن "الفوازي" يمتدح تحية كارويكا وسامية جمال. مقال حجازي المذكور شبيه بهجماته

النقدية وزوابعه الكثيرة. يقول: "وإذا كان الكثيرون يخلطون بين العلم والخرافة فكيف لا يخلطون بين رقص الغوازي والباليه؟ ومع أن لدينا معهداً لهذا الفن الرفيع يعمل منذ أكثر من أربعين سنة تخرّج خلالها مئات أو آلاف من الراقصين والراقصات، ولدينا فرق للباليه، وللرقص الشعبي، والرقص الحديث، فالرقص لا يزال عند الكثيرين هو ما يشاهدونه في الموالد والكباريهات وأفراح أغنياء المجاعة! ويضيف: "والغريب أن يزدهر هزّ البطن في هذا المناخ المنافق، ويتحوّل إلى طقس قوميّ ينخرط فيه الجميع، الرجال والنساء والأطفال، المتحررون والمحافظون، في الوقت الذي يثور فيه بعض أعضاء مجلس الشعب

على وزير الثقافة لأنه سمح بفتح مدرسة للرقص الحديث في دار الأوبرا (...). غير أن هؤلاء السادة يخلطون كما قلت بين هزّ البطن ورقص الباليه. هزّ البطن ليس رقصاً بالمعنى الذي نقصده من هذه الكلمة - اللهم إلا عند فنانات حقيقيات من طراز تحية كارويكا وسامية جمال - وإنما هو محض إثارة من جسد يعتمد على تكوينه وحده وطبيعته وحدها. أما الباليه فشيء آخر يخالف هزّ البطن والرقص الشرقي عامة ويناقضه!"

وإذا كان محمود درويش قد تحدّث عن محورية رقص البطن، بينما قارن حجازي بين هذا الرقص والباليه، فإن الشاعر الشعبي أحمد فؤاد نجم تأمل أحوال الراقصات من منطلق حقوقي "بروليتاري". فالذي شتم عبد الحليم حافظ وأم كلثوم (في قصيدة "كلب الست")، بل وشم نائسي عجرم قبل مدّة، قدّم حلقة مثيرة للجدل عن الرقص الشرقي في برنامجهِ "قول يا مصري" على قناة "أون تي في" الفضائية، استضاف فيها الراقصة نجوى فؤاد والباحث في الرقص الشرقي سمير جابر، وثلاث راقصات: الأولى مصرية واسمها جي جي، والثانية برازيلية من أصل لبناني واسمها دندش، والثالثة فنلندية واسمها

أوتي، وهي من قدّمت الرقصة الأولى مرتديةً بدلة رقص خضراء ساخنة على نغمات أغنية "الحلوة داير شباكها شجر الفاكهة وورد البساتين"، ووسط كلمات أحمد فؤاد نجم: "إيه الحلوة دي ياد، إيه الطعامة دي، ربنا يحميكي ياالله هزي". وبعدها أبدعت دندش وصلة رقص ببدلة حمراء أكثر سخونة، وختمت المصرية جي جي الحلقة مرتديةً بدلة زرقاء لا تقل إثارة راقصةً على نغمات أغنية "ع الحلوة والمرّة"، وكلّ وصلة امتدّت نحو عشر دقائق، وقد طالبت الراقصة الفنلندية بإنشاء مدرسة مصرية للرقص الشرقي كما في كل أنحاء العالم، وبأن تكون تابعة لوزارة الثقافة كي لا يندثر هذا الفنّ التراثي، بينما طالبت الراقصة جي



محمود درويش، بريشة: عبدالله أحمد.

جي بنقابة تحمي الراقصات وترعى حقوقهن على مثال نقابة الممثلين، ودعت الراقصة دندش المسؤولين في مصر إلى الاهتمام بفن الرقص الشرقي لأنه "مُهان في هذا البلد رغم أنه فن مصري أصيل". وعلّق أحمد فؤاد نجم على شكاوى الراقصات قائلاً: "والله حرام يا جماعة، علينا أن نحافظ على هذا الفن الجميل، أنا سأكتب في هذا الموضوع، كل حاجة حلوة في حياتنا فيه ناس بيحاولوا يدَمروها ويمحوها، والرقص الشرقي فن مصري أصيل حتى أن الزعيم عبد الناصر كان يحضر حفلات "فرقة رضا"، وكفاية كده لا أريد أن أكثر في الكلام حتى لا ألخبط وأدخل نفسي في مشاكل، لكني من هنا أقول لوزارة الثقافة: عيب ما يحدث لراقصاتنا، فليس لديهنّ جهة

تحميهنّ، وفي أميركا ثمة راقصات بورنو ولديهن نقابة تحميهن، نحن نطالب بنقابة للراقصات، ونطالب بحماية هذا الفن المصري الأصيل".

نجيب محفوظ وفيفي عبده

ثمة حادثتان معبرتان في حياة نجيب محفوظ، تتكرّران دائماً في الأحاديث العابرة والبرامج التلفزيونية، بل في مفتتح المقالات والتعليقات الساخنة وعلى مواقع الإنترنت. حادثتان هما منطلق الحديث عن جوانب الرقص الشرقي في كتابات نجيب محفوظ وإحسان عبد القدّوس. تقول الحادثة الأولى إن محفوظ التقى صدفة بالراقصة فيفي عبده أثناء خروجهما من إحدى الحفلات، فظلاً يتبادلان أطراف الحديث وهما في طريقهما إلى مواقف السيارات، ولدى الوصول بدا الاختلاف واضحاً بين سيارة محفوظ وسيارة فيفي عبده، فالأولى كانت من نوع "فيات" قديمة جداً والثانية من نوع "مرسيدس" حديثة جداً. وعندما همّ محفوظ بركوب سيّارته أشارت عبده إلى سيّارة محفوظ بإشفاق قائلة: "بص الأدب عمل فيك إيه"؟ وأعلنت أنها تدعم

المسيرة العربية والإسلامية من طريق هزّ البطن (ثمة من يقول مازحاً على لسان فيفي: وبُص قلّة الأدب عملت ليّاً إياه؟).

تقول الحادثة الأخرى إن محفوظ لم ينسَ أن يُهدي جائزة نوبل التي نالها إلى زبيدة الراقصة والعالمة في "ثلاثيته" التي نال عنها الجائزة، وإن كان الإهداء يحمل طابع السخرية من تحوّل القيم، لأن الراقصة تجني أكثر مما يجنيه الأديب، لكن الإهداء يحمل في أعماقه تمسّكاً بالحارة، بالمقاهي، بالعوالم، بكل شيء عزيز على قلب الروائي.

نكتة الراقصة فيفي مع أديب "نوبل"، صارت عبرة في الحياة الثقافية، بالرغم من سخفها، فالراقصة الفنانة والأديب كلاهما يبحث عن المجد في المعنى الجوهري،

أما في زمن التسليع والابتذال، فتتساوى العبارات الأدبية السخيفة الآتية من الخيال السطحي، مع رقص "هزي يا نواعم" القائم على المفترقات الجسدية سواء اللبنانية أو الأوروبية أو المصرية.

تستخفّ الراقصة بالأديب مقابل استخفاف الكثير من الأدباء بالراقصات. لكن من المهم القول إن الراقصة تملك ثراءً درامياً بحكم جسدها وإغوائها وعالمها وعلاقاتها. وبعدها كانت موجودة في أعمال كتاب الخمسينيات من القرن الماضي، أخذت تنحسر بعض الشيء في أدب الستينيات، وعندما تزايد عدد الكاتبات كانت الكتابة عن الراقصات قد تراجعت لدى معظم الكتاب، وبات الجنس أكثر حضوراً من شخصية المرأة نفسها، في معنى أن المرأة تحضر ليحضر الجنس ولغة الفرائش والجسد. بين محفوظ والرقص الشرقي أو الراقصات والعالمات، ليس مجرد طرفة أو إهداء جائزة، فنص محفوظ ينسلّ من جسد الراقصات كما ينسلّ من الحارات القاهرية. هذا الكاتب أحد أبرز الذين تناولوا الرقص الشرقي في إبداعهم، قبل أن يكتب عنه إدوارد سعيد أو ماركيز أو غيرهما من أصحاب الأقلام الخضراء. كان محفوظ وإحسان عبد القدّوس صديقَي الراقصة التي حازت إعجاب المشاهدين من عشاق الرقص الشرقي وهي سهير زكي، وكانت رمز الإلهام الذي جعل عبد القدّوس يستحضر الراقصة في دور البطولة في كثير من أعماله الأدبية، أما بالنسبة إلى محفوظ فكانت زبيدة الراقصة ملهمته في "الثلاثية"، وحين أهداها الجائزة، كان يعلمنا في روايته أن المرأة المصرية ذات وجهين، إما ساقطة رغم أنفها أو فاضلة رغم أنفها. لكن ماذا بقي اليوم من الأحوال التي كتب عنها محفوظ؟

يقول الباحث شريف الشافعي في كتابهِ "نجيب محفوظ: المكان الشعبي في رواياته بين الواقع والإبداع": "ترك الزمن أثره وإيقاعه فتبدّلت أشياء برع محفوظ في تثبيتها فنياً ومنحها روحاً متجدّدة". وأضاف في الكتاب الذي صدر في ذكرى ميلاد محفوظ الخامس والتسعين: "ها هي أمكنة روايات نجيب محفوظ تمثل لقانون التغيير الأزلي. العطفة تتحوّل إلى الشارع، والحنوت إلى سوبر ماركت، والملاية اللف إلى فستان، والبيت الحجري القديم إلى عمارة شاهقة. وتبقى الأثرية

والعمائر الإسلامية العتيقة وطائفة الحرفيين والصناعية المتأصلين، يبقى هؤلاء كلهم ليحفظوا جسد الجغرافيا من التلاشي وروح التاريخ من الذوبان". يرصد المؤلف بعض المعالم الواردة في رواية "بين القصرين" وهي الجزء الأول من الثلاثية الشهيرة، ليجد أن شارع "بين القصرين" أصبح يحمل اسم "المعز لدين الله" وأن المقهى الذي كان يجلس عليه ياسين بن أحمد عبد الجواد لا وجود له. وتسجل الرواية أن المقهى كان يواجه بيت زبيدة الراقصة العالمية، لكن بعض أهالي الحي أنكروا وجود راقصات أو عوالم بين سكانه لا الآن ولا في العام 1919، حيث دارت أحداث الرواية. ربما كان حضور الراقصة الأدبي يعكس حضورها في الأفلام. هكذا فإن المتأمل في الأفلام المصرية القديمة يلحظ أن من علاماتها الفارقة الحضور الطاغي للراقصة، وفي المقدمة سامية جمال بجسدها الأسطوري وغيرها من فائنات السينما العربية (لا ننسى أن "كازينو بديعة مصابني" قضى في "حريق القاهرة" سنة 1952).

إدوارد سعيد وتحية كاريوكا
زبيدة في كتابات محفوظ آتية من صميم المجتمع القاهري المصري، وهي إشارة إلى الأحوال المصرية وتعبير عن مجتمع ما. كتب محفوظ عن الراقصة وهذا من البديهيات الروائية، لكن الاهتمام الصحافي انصب على نكتة فيفي عبده معه، وهنا المفارقة. وعندما كتب المفكر الفلسطيني إدوارد سعيد عن تحية كاريوكا، أكد البعض يومذاك أن مفاجأة سعيد نتجت عن اهتمام عالمي بالفن الشعبي، واعتناء غير مسبوق بدراسة الفئات المهمشة (علينا أن نذكر بأن الكثير من الدراسات الغربية تناولت الرقص الشرقي). الرقص كفعل مهمش ثقافياً، أصبح داخل المتن. لأن المبادرة عندما تأتي من مفكر في حجم سعيد له اهتماماته المعروفة، تنقل موضوع الرقص إلى داخل بؤرة اهتمام المثقفين وأوهامهم. ثمة من استحضر تاريخ كاريوكا السياسي، محاولاً التأكيد على أن إدوارد سعيد اهتم بنضالها السياسي لا بجسدها الذي كان وقت الكتابة قد بات كيئناً متحيفاً. وثمة من أشار طبعاً إلى أنه كان يعيد الاعتبار لا إلى الرقص فحسب، بل إلى المرأة أيضاً. على أن كتابة سعيد عن كاريوكا لا تنفصل عن أيديولوجيته، فهو تعرّف إليها

في القاهرة سنة 1950 في "كازينو بديعة مصابني"، فشاهدها ترقص، وربما لم تلحظ هي وجوده أساساً، فهو مجرد شخص بين عشرات يتابعون أداءها. شعر وقتذاك كما لو أنها كانت تقدّم وصلة من الحركات الإيحائية الغامضة. يبدو أنها رؤية غير فردية، ذلك أن ثمة من ينطلق من هذا التلويح الإيحائي إلى نتائج أبعد، تسيطر على رؤيتنا إلى الرقص الشرقي ككل. وكانت تبريرات سعيد في الكتابة عن تحية كاريوكا تنصب في أسباب ثلاثة، كما رصدها علي بدر في "إدوارد سعيد وتحية كاريوكا: البوب آرت وبولطقيا الجسد في الدراسات ما بعد الكولونيالية"، وهي: بروز دراسات الـ "بوب آرت" والثقافة الشعبية وأبحاث الفن

"صدمة" مقال ماركيز عن المغنية الكولومبية (اللبنانية الأصل) شاكيراً، بل صداقته لها ووضعها في خانة النجوم الذين يؤثرون على أطفال العالم. فهذا الأديب النوبلي مغرم بالمغنية الشابة، وهو متأكد من أنها هدية من الله إلى الجنس البشري. أثنى ماركيز على شاكيراً في إحدى كتاباته عنها بالقول إنها "بوجهها الشاب الرائع وهشاشتها الخادعة، كانت واثقة تماماً من أنها ستصبح شخصية معروفة ذات شهرة واسعة. لم تكن تعرف في أي مجال فني ولا بأي طريقة ستحقق ذلك، لكن لم يراودها أدنى شك في أنها ستنجح، كما لو أن الله حدّد مصيرها مسبقاً". وتابع: "لا أحد في وسعه أن يغني ويرقص كشاكيرا. إذ تبدو وكأن هذه الأحاسيس البريئة من

محمود درويش حين زار بيروت قبل سنوات طلب مقابلة هيفا وهبي.

أحمد عبد المصطي دجاري هاجم رقص الفوازلي ممتداً رقص الباليه.

أحمد فؤاد نجم الذي هاجم أم كلثوم دافع عن راقصات مصر في حلقة مثيرة للجدل في برنامج التلفزيوني "قول يا مصري".

شاقة في اختبار الذات المبدعة وهي تدبج مئات، بل آلاف الصفحات من أجل سرود قصصية وروائية وشعرية. شاكيراً تغني بلغة لا يفهمها أكثر من نصف العالم، لكن أرجوحة جسدها كافية لتكوين لغة عالمية قادرة على التواصل مع الآخرين بمرونة، اختصرت بها لغات العالم جميعها. حين اشتهرت المغنية الشقراء كثر الحديث عن جذورها، أو عن أصلها وفصلها. لقد عبّر القاص الفلسطيني محمود شقير عن ظاهرة شاكيراً ونسبها، من خلال قصته "صورة شاكيراً"، مبيّناً مشهد الحماسة القبلية للشهرة والنفور التقليدي من "البت المتحررة"، فالجد لا يحتمل أن تكون قريبته راقصة، لكن أبناء عائلة شاكيرات الفلسطينية

يصبحون أبناء ذوات لأن شاكيراً منهم! شاكيراً العالمية ابنة "البلد العالمي"، اسمها الكامل هو شاكيراً إيزابيل مبارك ريبول، ولدت في الثاني من شباط 1977 في بارانكولا - كولومبيا، من عائلة فقيرة. اكتسبت منذ صغرها موسيقى الشعبين وهي ما تزال في الثامنة، حيث بدأت في هذا العمر كتابة أولى محاولاتها الغنائية، وفي العاشرة دخلت مسابقات كثيرة وفازت فيها. طُردت من المدرسة لأنها كانت ترقص بطريقة "خلاعية" لم تُعجب إدارة المدرسة، فانتقل أبوها إلى العيش في العاصمة الكولومبية بوغوتا سنة 1990، لتبدأ ابنته بالبحث عن عمل في مجال عرض الأزياء. لا نريد الحديث كثيراً عن فنّها، فهو غني عن التعريف، لكن ما نود التلميح إليه هو أنها مزجت حركات الرقص العربية بموسيقى البوب اللاتينية، ولذلك قالوا إنها

اكتشافها هي وحدها. إنها اختراع كولومبيا الأبرز (...) والنموذج الأمثل لقوة أرضية في خدمة السحر". شاكيراً المسحورة بماركيز تعرف بورخيس وبودلير وتقرأ بما تسرقه من وقتها المليء بالعروض والسفر والغناء والجمال والشباب. زارت حتى الآن 140 دولة وتجوّلت في خمس قارات، وغنّت بكل لغات العالم بجسدها وبطريقة "أنا أسد في غابة" كما قالت ذات مرّة. وتعتبر ماركيز "مايسترو كلمات وفيلسوفاً كبيراً". تنتمي شاكيراً إلى عصر الصورة وماركيز ينتمي إلى عصر الكتابة، وبينهما مساحة معلومة في فروقات الأداء الفني والتواصل النفسي في مشوار الإبداع من رؤى مختلفة. فعصر الكتابة، وإن لم ينحسر بعد، هو مفتاح ماركيز المقبل من ثلاثينيات القرن الكولومبي الماضي وأربعينياته، يوم كانت الكتابة اليدوية عملية

كانت سبباً في "عولمة" الرقص الشرقي، فقد أخرجته من إطاره الضيق إلى رحاب العالمية والفن، جاعلة هزّ الأرداف والبطن سحر الشعوب. تقف على المسرح، تقول: "أنا أسد في غابة"، تسلب عقول المحبين ليس برقصها فحسب، بل بكننتها الهجينة ولغاتها المتعددة، هي تشبه لبنان نفسه، بل تزيده سحراً وعالمية، وهي الآتية من جذور "زحلاوية" (نسبة إلى مدينة زحلة) ينطبق عليها قول سعيد عقل: "فلنزلح لبنان ولنلبنن العالم". شاكيراً "ابنة عمنا"، تقول إنها تحب أن ترى عيون الناس وهي تغني لهم، وبعض الوجوه التي لم ترها قط سوى بين الجمهور تتذكّرها دائماً في ما بعد كوجوه أصدقاء حميمين. تتكلم شاكيراً الإسبانية والإنكليزية والبرتغالية بطلاقة. ويمكن لها أن تدير شؤونها بالإيطالية والعربية (تعرف فقط بعض الشتائم بهذه اللغة الأخيرة). تمتلك إحساساً شاعرياً بالأشياء من حولها، فهي سريعاً ما تقتبس كلمات من بودلير وماركيز.

سُئلت: أنت رمز جنسي أيضاً، ما الذي يُعجب الرجال فيك؟ أجابت: "أنا لا أتعاطى بالأوهام. رجال أميركا اللاتينية يُعرف عنهم ولعهم بكرة القدم، وهم يريدون أن يشاهدوا مؤخرتي فحسب. أنا فتاة مطيعة. تربّيت على أيدي رهبان كاثوليك. أقدم موسيقى بملابس مثيرة. هذا هو كل شيء. أنا لا أبيع أفلاماً هابطة في غرفة ما في أحد الفنادق مثل باريس هيلتون".

تعتبر شاكيراً (المراوغة) سيّارتها مكانها المفضّل للاستماع إلى الموسيقى، وبصوت عال، لكن دون إزعاج أحد. وعندما سألها أحد الصحافيين: متى تتزوّجين؟ أجابت ضاحكة: "أنا أخاف الزواج أكثر مما أخاف الموت".

قُربى الحلم
علاقة الشاعر بالراقصة كانت على الدوام أكثر من مسألة وجهات نظر، كانت علاقة إغواء بين حالمين الفارق بينهما في أداة التعبير وشكله. الشعر حلم، والرقص حلم، وبين هذين الحلمين فليتنق محمود درويش بهيفا وهبي، وليكتب فيها قصيدة، وليحضن شاعر الرواية ماركيز شاعرة الرقص شاكيراً. ونحن من دون شك نحب هاتي الراقصات لأنهن أكثر شاعرية وشعرية من كثير من الشعراء الدجاليين الذين يكتبون عن الحب كما لو أنه الدب.

بدأت بنشر قصائدك في المجلات والصحف، أم بقراءته في مناسبات عامة، أم ظهرت مباشرة في كتابك الأول؟

الجندي: لم أفعل سوى قراءة شعري على أصدقائي، حتى بعدما عرف الكثيرون أنني أخذ الكتابة على محمل الجد، لم أرسل إلى النشر شيئاً، ثم قليلاً قليلاً رحت أتسرب إلى بيروت.

مصري: تسللت إلى بيروت!

الجندي: لا، تسربت إلى بيروت، أجمل. هناك التقيت ببعض الأصحاب الشعراء، الذين نشروا لي أول قصيدة "شكراً يا وطني!" وهي غير موجودة في كل كتيبي كقصائد كثيرة، أما ديواني الأول "الراية المنكسة" الذي لا أحبه رغم أنني أعرف أن الكثيرين يحبونه حتى الآن، فلا أقول: نشر غصبا عني، بل بشيء من الغضب.

مصري: تعلم أنني واحد من هؤلاء الذين يحبونه (قلت ذلك وأنا أقدمه له. وهو الكتاب الوحيد الذي بقي لدي من كتيبه، بعدما أعطيته، بناءً على طلبه، كل مجموعاته الشعرية التي كانت متوافرة عندي، وبعضها كان نادراً حقاً، وذلك عندما جمع أعماله كلها استعداداً لطبعها)؟

الجندي (راح يقرأ): "هزي بجذعك هزي/ يا نخلة في الفيافي/ وعربدي واستفزي/ نار الهوى والقوافي".

مصري: هنا أنت تطلب من النخلة أن تهز جذعها، بينما في القرآن، مريم هي التي يُطلب منها هز جذع النخلة؟

الجندي: وكيف تستطيع امرأة ضعيفة أن تفعل شيئاً كهذا، لكن الأمر في الحالتين شعر خالص، برأيي.

مصري: ما هي حقيقة علاقتك بالشعراء اللبنانيين والعرب الذين يُعتبرون رواداً، والذين كانوا مثلك في بيروت، فاسمك يُذكر في رسائلهم مرّات عدّة، وكأنك دخیل عليهم، أو، حتى، بشيء من الغيرة، هكذا شعرت، ربّما لأنك كنت سورياً؟

الجندي: لم يكن هناك سبب للغيرة بالنسبة إليّ. ولم يكونوا لبنانيين فقط، بل كان هناك خليط من كل العرب، عدا عن أن يوسف الخال، شيخهم، كان سورياً، وفؤاد رفقة أيضاً، وأدونيس سوري، صداقتي الكاملة كانت مع خليل حاوي، كنت أحبه وأحترمه كشاعر وكإنسان، وكان يبادلني هذا الشعور، كان يقول أمام الجميع: "علي شاعر". لم يكن ينقص صداقتنا سوى الموت... في السنين الأخيرة تخربت حياتي.

مصري: قلت مرّة إن هناك قصيدتين أثرتا بك، هما قصيدة "إليعازر" لخليل حاوي و"هذا هو اسمي" لأدونيس، هل تذكر ذلك؟

الجندي: لا أذكر أنني قلت هذا عن قصيدة أدونيس، ربّما. لكن قصيدة "إليعازر" ما زالت تؤثر بي إلى الآن، كان خليل حاوي قادراً على خلق كون من الأصدقاء، أما أدونيس فقد كان خبيثاً في تهزبه من الجميع، كنت تجده في لقاءات خميس مجلة "شعر"، يتحدّث ويقرأ وكل شيء، وبعد ذلك تبحث عنه ولا تلقاه، لكنه شاعر، ويحق له كل شيء، حتّى الكذب.

مصري: ذكرت أنك كنت تحضر خميس مجلة "شعر"، هل نشرت قصائدك في مجلة "شعر"، وهل كنت تشعر أنك واحد من شعرائها؟

الجندي: قصائد مجموعتي "في البدء كان الصمت" نُشرت كلّها فيها، والجميع كانوا أصدقائي، لكنني لم أكن أشعر بأنني واحد منهم

قصيدة كهذه في تجربتك، قصيدتك "الحمى الترابية" مثلاً، هل يعني لك شيئاً أن أذكرك أنا أو نزيه أبو عفش أو ممدوح عدوان أو سهيل إبراهيم أو عبد القادر حصني أو عبد النبي تلاوي، بمطلعها الذي أحفظه غيباً منذ ثلاثين سنة: "ساهر وحدي/ على مائدة الإيقاع أستجدي/ من الصمت قصيدة/ طاعن في الوهم/ لا شمس على دربي/ قوافي حزاني/ وأمانيّ فريدة".

الجندي: لا... أرفض أن أعرف من خلال قصيدة واحدة، لا يوجد قصيدة تختصرني، قصائدي تتنوّع وتختلف كثيراً، أجرب دائماً، أصرخ منادياً نفسي... كل مرّة كأنه أول مرّة، كما لا منفعة لي في أن يذكرني بعض ممن ذكرتهم بهذه القصيدة أو ذلك البيت من الشعر، وربما العكس، أفضل لو ينسوني، كتبت "الحمى الترابية" كيفما جاءت، غير متأثر بأحد، وأثارت ضجة كنت آخر من يتوقعها. **مصري:** ولكن هل بدأت الشعر بتصور خاص، في طريقة الكتابة أو في الموضوع أو المضمون، هل كنت تشعر بألك صوت خاص؟

الجندي: صحيح. هذا ما دفعني أصلاً إلى الكتابة وبكثافة، منذ عمر السادسة عشرة أو السابعة عشرة بدأت الكتابة وبشكل متواصل، غير مبالٍ بشيء أو بإنسان، كان ديدني أن أقول شيئاً



علي الجندي، بريشة: عبد الله أحمد.

لم يقله أحد، كنت مؤزّقاً بالأأخذ شيئاً من أحد، ربّما كان هذا نوع من التوهّم أو عضو الخاطر.

مصري: إذا؛ لم يكن لديك وجهة نظر خاصة محدّدة، بل فقط شعور بالاختلاف، رغبة بالاختلاف؟

الجندي: أهم شيء أحسسته، هو أنني كنت أحب نفسي عندما أكتب ما أكتب، وأقرأ ما أكتب، أو عندما لا أكتب ولا أفعل شيئاً بالمقابل أيضاً.

مصري: ما الذي كنت تعوّل عليه بكونك تريد أن تكتب وتصير شاعراً، أي إيمان كان لديك، وهل ما زال؟

الجندي: لم أكن أخطّط لشيء، كنت لا أريد سوى أن أكون حراً، أكتب بحريّة وأغني بحريّة، متلهياً عن الدروس والواجبات والآخرين، كان إيماني أنني أكتب لأنني أحب، ولأنني أعيش، أو لأنني أي شيء يخطر على بالك، فأذ بي أجد نفسي على الطريق الذي مشيت عليه بعد ذاك طوال حياتي. فكّرت أحياناً في أن أكون صحافياً أو ممثلاً، لكنني كنت أعرف أن كل ما أريده هو كتابة الشعر، كانت حياتي كلّها مكرّسة له، وقد حصل لي مرّة أن ذهبت لأجري مقابلة لأخذ دوراً في إحدى المسرحيات، فكانت نتيجة هذه التجربة أنني كتبت قصيدة.

مصري: عن البداية أيضاً، كيف عُرف شعرك، هل

وقبل ثلاثة أسابيع تماماً رحل الشاعر السوري علي الجندي (مواليد سلميّة 1927). ولا تجد "الفاوون"

لهذه المناسبة أفضل من نشر حوار يُنشر للمرّة الأولى) خصّها به الشاعر منذر مصري صديق الشاعر الراحل، وقد أجري هذا الحوار في العام 2000.

مصري: أتذكّر، علي، أنني قلت لك مرّة، إن قصيدتك "الجنون" التي نُشرت العام 1991 في مجلة "اللوتس"، هي واحدة من أحبّ قصائدك إليّ (قدّمت له المجلة مفتوحة على صفحة القصيدة).

الجندي (راح يقرأ): "لنسترق السمع/ إن الفراغ/ أحاديث الميّتين/ وأوجههم لا ترى/ لكنهم يسمعون/ أضاعوا علينا هدوء أماسينا/ بانخطافاتهم بيننا واشتراكهم/ في الحديث وبعض الشراب/ يأكلون لماماً/ منتهكين المائدة/ ويغنّون همساً/ مخافة أن يوصفوا بالجنون/ يعبّون من خمرة نافذة/ ليحترسوا من جهات الكلام/ فأمس ومُستقبل الصمت/ من خامّة واحدة...".

مصري: قصيدة جميلة، لكنها غريبة

عن شعرك.

الجندي: هي غريبة حقاً وأحبّها.

مصري: إنها عن الموتى الذين يضيّعون علينا هدوء أماسينا بانخطافاتهم بيننا، وينتهكون موائدنا رغم أنهم لا يأكلون إلا لماماً، ويغنّون همساً مخافة أن يوصفوا بالجنون... لكن إذا فهمت لماذا جئت بالجنون هنا، فأنا أستغرب دفعك بقصيدة هي في جوهرها عن الموتى بعد سطور عدّة من هذا المقطع إلى "وجنّ الهواء/ وصار الخلاء/ بلا هيبة تحت وكف الجنون/ فقلنا الجنون/ الجنون/ الجنون الجنون"، وتنتهيها: "جذور الجنون/ جنون... الجنون/ الجنون... الجنون!"

الجندي: الجنون إحدى حالاتي الشعرية (أجاب ببساطة).

مصري: عودة إلى البداية، ما الذي جعلك تكتب الشعر؟

الجندي: لا أعرف ولم أرد يوماً أن أعرف ماذا دفعني إلى كتابة الشعر، كنت أخريش على الورق وأحبّ ما أخريشه، ثم كنت أقرأه على الأصدقاء، فأذ بي مجنون بالشعر.

مصري: هل جاء هذا بتأثير محيطك؟ هل كان للآخرين دور في وضعك على هذا الطريق ودفعك به، إلى الحد الذي وجدت أنه لم يكن باستطاعتك العودة عنه؟

الجندي: قطعاً لا، لم يكن للآخرين أي دور، أبداً، كنت أستيقتز وأبدأ الخربشة، وقبل النوم كنت أخريش قليلاً، لم يكن لأحد علاقة بما أفعله، هذه الخريشات صارت قصائد.

مصري: أغلب الشعراء يُعرفون بقصيدة ما، ليست بالضرورة أهمّ أو أجمل قصائدهم، ت. س. إليوت اشتهر بقصيدة "الأرض الخراب"، وخليل حاوي بقصيدة "إليعازر"، وتوفيق صايغ بقصيدة "من الأعماق صرخت لك يا موت"، ولوركا كان يقول إنه بسبب قصيدته "كنت أحسبها عناء فأذ بها ذات بعل" كان الناس يوقفونه في الشارع ويسألونه عنها... هل ثمة

منذر مصري

أبداءً، كانوا رغم ظهورهم في مظهر الديموقراطيين والمتفلسين، يمارسون سيطرةً وتشنّجاً تجاه شعرهم وأفكارهم، مع ذلك أحببتهم واحترمتهم جميعاً.

مصري: كان هناك حوار شعري إلى حدّ ما بين تجربتك وتجربة الخال وأدونيس وحاوي، لكن ماذا عن أسماء كأنسي الحاج وشوقي أبي شقرا؟

الجندي: لم تختلف علاقتي بهما عن علاقاتي بالآخرين، كنت أقيم مع الجميع علاقات إنسانية وحياتية، لم يكن هناك تحزّبات على هذا الشكل بينهم. وكان الحوار قائماً بين الجميع.

مصري: وماذا عن جبرا إبراهيم جبرا وتوفيق صايغ؟

الجندي: جبرا كان يكتب في كلّ شيء، أما توفيق فقد كان صديقاً حميماً، كان النموذج الذي كنت أمتلئ به شعراً، مثله مثل يوسف الخال، لكن توفيق بضحكته، لو سمعتهما لما نسيتهما في حياتك، كان يخلق عالماً كاملاً. كان توفيق كبيراً، كبيراً في كلّ شيء، وذا ثقافة تزيد عن ثقافة الجميع من دون استثناء، ولم تكن ثقافته غريبة فقط، بل عربية أيضاً، في "معلّقة توفيق صايغ" قام بلعب عظيم في البناء واللغة، وكتابه عن جبران لا مثيل له في النقد الحديث. لا، ليس له أي علاقة بكل ما اتّهمت به مجلّته "حوار"، كان بريئاً من تلك التهم كلّها. شعرت أنه أفلت من أيدينا، لكنني لم أشعر أنه مات، لأنه حقاً شاعر، والشعراء الشعراء لا يموتون. **مصري:** في "الراية المنكسة" قصائد ومقاطع نثرية، لكن هذا النوع كاد يختفي تماماً من تجربتك ليحلّ بدلاً عنه قصائد طويلة غنائية، واسمح لي، فجائية. ما سبب هذا برأيك؟

الجندي: هذا صحيح، نعم أنا شاعر فجائعي، وعليك أنت أن تعرف السبب.

مصري: يقول ممدوح عدوان في بداية مقدّمته لأعمالك الكاملة (قرأتها منشورة في مجلة ولم أر الكتاب بعد) بأنك في عاصفة شبابك كتبت ما يشبه كتابة العجائز وهم يودّعون شهواتهم، مستشهداً بمقطع من قصيدة تقول فيه: "إني تمثال طيني/ مسحوب من روح الإنسان". **الجندي:** ليس الأمر هكذا، واحد مثله يكتب كالعجائز، قل له، في تلك الأيام كان هناك صراع بين أفكار وفلسفات، كالوجودية والماركسية وغيره، وكنت كشاعر لديّ تصوّراتي وأفكاري، كنت دائماً ذاتياً، بينما كان الآخرون يرفعون كليشاهات وشعارات قومية وثورية في قصائدهم.

مصري: سمعت مرّات عديدة وصفهم لك بأنك كنت عدماً!

الجندي: سعيد حورانية، الله يرحمه، هو من كان يقول عني

هذا. لم أكن عدماً، كنت فوضوياً، فوضوياً فقط.

مصري: ولكن يُعرف عنك أنك شاعر حياة، كيف كانت تتفاعل في تجربتك شعرية الحياة مع شعرية النص، وإلى أي مدى كنت تنحاز إلى الأولى؟

الجندي: انهمكتُ كثيراً في الحياة، كان هذا صدى لحقيقة في داخلي، ذلك النوع من الحياة الذي لم أكن أشبع منه، وما زلت أحنُ إليه، لكنني كنت أخلط كلّ شيء بكلّ شيء، وأحياهما معاً. كان الشعر والحياة بالنسبة إليّ شيئاً واحداً، وأظنّ أن على الآخرين الانتباه إلى ذلك عندما يتحدّثون عني بمثل هذا الكلام. انحيازي كان إلى تلك الحياة التي تجمع الاثنين في كأس واحدة. كنت أكره الدرس والعمل والوظائف، وكنت أجد نفسي في أجمل حالاتها مع امرأة تشاركني هذه الحالة،



كان توفيق صايغ كبيراً في كلّ شيء، وكان

خليل حاوي قادراً على خلق كون من الأصدقاء،

أما أدونيس فقد كان خبيثاً.

هم من رشّحوني لـ "جائزة المويس"، وهم من

أعطوها لصيري، لحناً مينة الذي كان يصرّح بأنه

يرفضها، لكنه قبلها.

جاء رياض الرّيس إلى دمشق مراراً ولم يتصل بي.

فيها الطرفان. كلاهما الآن، أعتقد في مهرجانات كهذه، ليسا محترمين على الإطلاق.

مصري: وماذا عن الجوائز، يقال إنك رُشحت مراراً، وأنتك رفضت في بداية الأمر، ثم وافقت، لكنك لم تنل بعد أي جائزة؟

الجندي: هم من رشّحوني، وهم من أعطوها لصيري، أعطوها لحناً مينة في الوقت الذي كان يصرّح فيه بأنه يرفضها، لكنه قبلها، أقصد "جائزة العويس". ثم أعطوها لعبد الوهاب البيّاتي قبيل وفاته، والآن أنا مرعوب من حصولي على هذه الجائزة أو غيرها، أولاً، لأنها تبدو كنعوة مسبقة، وثانياً، لا أدري كيف سأوزّعها.

مصري: طلب الكثير من أصدقائك ومحبيك أن تجمع أعمالك الشعرية الكاملة ليطبّعوها لك، رياض الرّيس

عن طريقي طلبها أكثر من مرّة. لكنها طُبعت أخيراً وصدرت عن "دار عطية" في دمشق، ماذا شعرت وأنت تحملها وتنتظر إليها، وهي بين يديك؟

الجندي: الذين يحبّونني لم ينفعني حبّهم أكثر مما ضرّني كره الآخرين. جاء رياض الرّيس إلى دمشق مراراً ولم يتصل بي. وما عاد يهمني أي دار تطبعها، لم أنقح أو أعدّل أي شيء بها، حتى الأخطاء المطبعية تركتها كما هي، أو ليصحّحوها بأنفسهم. المقدّمة كتبها ممدوح عدوان لأنهم يرون أن ممدوح أكثر من يعرفني. والسيدة جورجيت عطية، صاحبة الدار، هي التي سافرت إلى حلب وانتقت لوحة الغلاف من رسوم سعد يكن، وكان لا مانع لديّ من أن تكون من رسوماتك، أنا أحب رسوماتك أكثر من شعرك، قلت لك هذا مرّة. وقد كان أوّل ما شعرت به وأنا أتصفّحها هو أنها ليست... كاملة، وأن هناك ما يمكن إضافته إليها، كتبت قصائد جديدة ويجب عليّ تبليّضها، منها واحدة طويلة جداً، يختلط فيها النثر

شاعراً منبرياً، شعري كلّه يخلو من عنترياتهم وأدعاءاتهم، الجميع يعرف هذا. وأنا حقاً لا أجد ما يجمعني بكل هؤلاء. منذ البداية لم أكن منهم ولم أحاول أن أكون في ما بعد. **مصري:** يقول ممدوح في مقدّمته أيضاً، إنك كنت تحب أن تدعو إلى الأمسيات الشعرية والمهرجانات، لكنك لم تكن حريصاً على أن تذهب إطلاقاً! ما رأيك بما يُقام من أمسيات في المراكز الثقافية والمهرجانات الأدبية في سوريا أو في غيرها من البلدان العربية، حيث يُذكر أن عدد الحضور في بعضها كان يكفيهِ غرفة صغيرة وعدد قليل جداً من الكراسي، إلا إذا كان الشاعر مثل محمود درويش أو أدونيس مثلاً؟

الجندي: وجهة نظري، أنها تفسد أكثر مما تصلح. لم أشعر يوماً بشعور طيّب في أي مهرجان، فعلت هذا في السابق مضطراً، يجب أن يكون هناك تفكير جديد بعلاقة الجمهور مع الشاعر، يجب العمل على إقامة علاقة صحيحة، يُحترم

بالشعر، لا أدري إن كنت سأتمكن من إنهائها.

مصري: هل شعرت بخيبة ما؟

الجندي: لا يهمني أن أشعر بشيء كهذا، لكن يوجد خيبة في نهاية كل شيء.

مصري: بالنسبة إليّ يهمني الآن ألا تشعر بالضجر من أسئلتي، قل لي إذا كنت تريدني أن أنهي لقاءنا، نستطيع أن نكمل المقابلة في وقت لاحق، لا أريدك أن تكرهني.

الجندي: اطمئن، لن أكرهك أكثر من غيرك، لكن تفعل حسناً إن أسرعت بإنهائها.

مصري: سؤال أخير، كنت دائماً في صفّ الشعراء الشباب، ما رأيك بهذا الانتشار الواسع لقصيدة النثر في سوريا؟

الجندي: شبّهتُ مرّة شعراء قصيدة النثر بأناس يتظاهرون في الشارع، بينما شعراء التفعيلة واقفون على الرصيف ينظرون إليهم. منهم من هبط إلى الشارع واشترك معهم، ومنهم من أدار ظهره وابتعد، ومنهم من راح يسبّ ويرمي المتظاهرين بالحجارة.

مصري: يا له من مشهد تصويري يصلح أن أختّم به مقابلتنا، التي ربّما أضمتها إلى شهادات عدد من الشعراء في الملف الذي يُعدّ عنك، هل تهّمك أو تسرّك أمور كهذه؟

الجندي: تهمني وتسرنّي إلى حدّ ما، لكن لماذا يهّمك أنت أن تسحب اعترافاً منّي! في النهاية أنا شخص أنانيّ واحتاج بين حين وآخر إلى ما يغذي أنانيتي.

مصري: عليّ، سؤال أخير، سؤال أخير أخير، يبدو وكأنك في اختيارك اللادقية لتحيا فيها منذ أكثر من عشر سنوات تقريباً، أثرت غروباً بحرياً، ذلك الأقول الأليق بالشعراء، أي ندم لا يُعرف عنك، أي عزاء يوماً لم تبحت، تجده في هذا؟

الجندي: أولاً، لا أجد أن هناك أي نوع من الأقول يليق بي. وثانياً، أحبّ الغروب على البرّ أكثر من الغروب على البحر الذي لا أحبه هو نفسه، رغم ما يعنيه لي من اتّساع وعمق وعزلة وصمت. وثالثاً، اللادقية التي كنت أعرفها، بمرفئها القديم الصغير، وأهلها اللطفاء على نحو دبق، ما عادت هي هي، ما عاد هكذا مرفؤها، ولا أهلها، ولا مقاهيها، فواحسرتاه واحسرتاه (يردّد ضاحكاً). أما الندم، هذه العاطفة المتنبّلة الجميلة التي لم أعرفها سابقاً، فهل سمعتني الآن، أو يوماً ما، في جلسة لنا معاً أو خلال سهرة مع الأصدقاء، أتذكره؟ نحن لم نتحدّث ندماً على الإطلاق، أليس كذلك؟ والآن، ربّما من باب التغيير، أبحث عن العزاء، أي عزاء. لكن، مثل أي شيء، مثل كلّ شيء، بحثت عنه في حياتي كلّها، لم، ولا، ولن... أجدّه.

هو جنس مخادع، وأن افتراقه الظاهر عما يُسمّى بالقصيدة التقليدية وهم فقط". وفي مقالة أخرى بعنوان "إزرا باوند: وزنه وشعره"، يفسّر أكثر رؤيته الأسلوبية: "القصائد الأهم التي كُتبت في لغتنا، كُتبت إما بأخذ شكل شعري بسيط، كالأيامي خماسي التفاعيل، والسحب منه بشكل مستمر، وإما البدء من دون أي شكل شعري، وتقريب ذلك إلى شكل شعري بسيط". يصل أخيراً إليوت إلى استنتاج مهم: "القصيدة الحرة لا يمكن تعريفها بغياب الوزن، لأن ذلك مستحيل، فأني سطر يمكن تقسيمه إلى تفاعيل ونبرات. البحور الأبسط هي تكرار مجموعة واحدة من التفاعيل، مؤلفة ربما من مقطع لفظي طويل فقصر، أو قصير ثم طويل، مكرّر خمس مرّات..."، مكملاً بعد ذلك بتفصيل أكبر عن أنواع التفعيلات وغير ذلك من التقنيات.

النسخة العربية من هذا الكلام نجدها في كتاب نازك الملائكة "قضايا الشعر المعاصر"، وينطبق من الناحية العملية على ما سُمّي "شعراً حراً" (تفعيلة)، فالمبدأ واحد هنا. وهو يشكّل خلاصة "المنطقة الوسطى" (التي قفز فوقها عبد الأمير)، والتي مرّت عبرها القصيدة (الحرة) الغربية، قبل أن تصبح حرة تماماً.

لقد كتب إليوت شعره كما نظر، وهو لم يكن الوحيد في ذلك ولا الأوّل. فمنذ المرحلة الرومنسية بدأت المحاولات الأولى (مع ووردزورث وكولريديج) للكتابة بأشكال عروضية أكثر انفتاحاً، مروراً بهوبكنز وبراونينغ، حتى وصل هذا الانفتاح إلى أقصاه مع ويتمان، الذي وإن خلا شعره من الوزن، فهو لم يخل من قوانين إيقاعية أراد أن تحكم سطره الشعرية.

لم يعط إليوت اسماً معيناً لعملية التقريب هذه التي تكلم عليها، إلا أن بعض التسميات (الفرنسية المنشأ) ظهرت في ذلك الوقت كـ "القصيدة المتحررة Vers Libéré" (عوض القصيدة الحرة)، والتي عنت القصيدة

التي تحتوي على تضرعات للنظام العروضي الكلاسيكي بينها الشاعر بنفسه. هكذا صنّف بعض النقاد شعر إليوت (شعراً حراً ولكن ليس تماماً)، وغيره من شعراء اللغة الإنكليزية الذين سبقوه (كما رأينا منذ المرحلة الرومنسية) أو أتوا بعده (روبرت لويل، و. أودن، هارت كرين، ريتشارد ويلبر، هوارد نيميروف، وغيرهم كثير)، هؤلاء كتبوا شعراً بين الوزن واللاوزن (يمكن أن نعرّبه ونسمّيه تفعيلة إذا أردنا)، شعراً يقع في منطقة وسطى.

التحرير استمرّ بعد ذلك، وبطرق مختلفة، خصوصاً في الوسط الأدبي الأميركي، حيث اختلفت الطرائق الأسلوبية التي استخدمها الشعراء لكتابة القصيدة الحرة، ما جعل الشاعر والناقد إدوارد ستورير يعلن أن "لكل شاعر قصيدته الحرة". التأثير الأميركي الثقافي واللغوي كان له أثر كبير في تطوّر "القصيدة الحرة" في الغرب، وعلى الطرف الآخر من المحيط، برز ويليام كارلوس ويليامز قطباً موازياً للخط الإليوتي التقني. أراد ويليامز إكمال التقليد الإيقاعي للقصيدة الحرة، إنما بطرق مختلفة، معتمداً أكثر على ما سُمّي

إلى البساطة النسبية (نقطة ذكرها عبد الأمير) التي اتّسم بها العروض الغربي (الإنكليزي خصوصاً) مقارنة بالعروض العربي.

هذا الجمع (والخلط) الدائم بين القصيدة الحرة وقصيدة النثر في الغرب هو الذي أدى بدوره إلى وضع كل ما كتب بشكل غير موزون في الإنتاج الشعري العربي الحديث تحت يافطة "قصيدة النثر العربية"، سواء أكان ذلك الإنتاج مسطراً أم مكتوباً بشكل كتلي، إيقاعياً أم نثرياً خالصاً، مجرّداً الخطاب النقدي العربي من تطوير تصوّر صحيح لقصيدة النثر العربية وعلاقاتها المتشابكة مع "قصيدة النثر" العالمية و"القصيدة الحرة" الغربية و"الشعر الحر" (التفعيلة) العربي.

طبعاً لسأ أول من يتكلم على هذا الموضوع، فمن الأشخاص الذين أثروا هذا النقاش، ولفترة طويلة، الشاعر العراقي عبد القادر الجنّابي، وذلك بمساهمات نقدية مهمّة، نشرها في موقع



ت. س. إليوت، بريشة: عبدالله أحمد.

"إيلاف" (حان أيضاً وقت جمعها في كتاب). لكن لم يكن من الممكن تفويت مناسبة المقالين السابقين لطرح الموضوع ثانية بوجهات نظر جديدة.

وبالعودة إلى المناطق الوسطى وأصداء الرنين، يأخذنا الناقد الأميركي شارلز هارتمان في كتابه "القصيدة الحرة Free Verse" عبر مراحل ولادة هذه القصيدة وتطوورها تحت تأثير الإرث العروضي الغربي، مبيناً كيف احتوت القصيدة الحرة الغربية منذ نشوئها، وبدرجات متفاوتة، على بنيات إيقاعية حاولت المحافظة على شبح تنظيم عروضي ما، الأمر الذي جعلها دائماً الوريثة الشرعية للقصيدة الموزونة، والابن الذي أراد التحرّر من الكثير من القيود، مع المحافظة في الوقت نفسه على الكثير من العادات والتقاليد (منها التسطير الشعري الذي سنتوقف عنده لاحقاً).

يمكن أن نختصر السياق الذي نشأت فيه القصيدة الحرة في الغرب بنقل بعض ما قاله إليوت عن الموضوع في كتاباته النقدية العديدة. ففي مقالته المعنونة "تأملات في القصيدة الحرة - 1917"، يعلن "أن ما يُسمّى بـ 'القصيدة الحرة'

شهدت ما سُمّي بحقبة 'نهاية القرن' (نهاية القرن التاسع عشر) في المشهد الأدبي الغربي والتي تزامنت مع ظهور الحركة الرمزية وأدب الانحطاط (رامبو، أوسكار وايلد، ...)، خلطاً بين أجناس أدبية مختلفة تزامن ظهورها وتأثرت ببعضها البعض، حيث كانت الحدود التصنيفية بين نصوص النثر الفنّي وبين قصيدة النثر والقصيدة الحرة الغربية (كترجمة لمصطلح Free Verse، أما مصطلح الشعر الحر Free Poetry فهو خاص نقدياً بالسيرورة الشعرية العربية) حدوداً مائعة غير واضحة لكثير من شعراء هذه الحقبة ونقادها. فعندما أراد الشاعر والناقد الإنكليزي آرثر سيمون وصف جمال الكتابات النثرية للكاتب والناقد الجمالي وولتر باتر، استعار في وصفه المصطلحات نفسها التي استخدمها بودلير للكلام على قصيدة النثر. كما أن نثر باتر الفني الجميل حفّز كتاباً وشعراء آخرين على اقتباس مقاطع نثرية من كتاباته وتسطيرها شعرياً للبرهنة على احتمال كونها شعراً منثوراً!

هذا الخلط نجده ثانية في المقالين اللذين نشرتهما "الفاون" في عددها الفائت لشوقي عبد الأمير بعنوان "أبناء الرنين"، وقدور رحمانى بعنوان "ملامح النثيرة في الكتابة الصوفية". وإذا كان مقال عبد الأمير احتوى على مغالطة تاريخية شائعة نوعاً ما، فإن ما قدّمه لنا رحمانى يصل حدّ "اللغو" الأدبي الذي ينمّ عن سذاجة نقدية سطحية. ما يفرق هذا الخلط عن ذاك، أن الخلط الحالي الذي نتكلّم عليه يأتي بعد أكثر من مئة عام على الخلط الغربي؛ مئة عام تمّ خلالها التنظير بما يكفي للقصيدة الحرة في الغرب بمختلف أشكالها، ولقصيدة النثر العالمية، وسال خلالها الكثير من الحبر عن الفروقات وكتبت أبحاث ودارسات عديدة عن الخصائص والصفات، لتتضح - إلى حد كبير - حدود الأجناس في الخطاب النقدي الأدبي الغربي، وتبقى حدودنا النقدية (العربية) عالقة في نهايات القرن الفائت.

أبناء الرنين الغربي

في مقالته "أبناء الرنين"، يُبرز عبد الأمير بطريقة ممتعة الخصائص الصوتية والإيقاعية للغة العربية وأثر ذلك في تشكيل ميراثنا الشعري، بما في ذلك "قصيدة التفعيلة" التي يسمّيها "منطقة وسطى" في التطوّر الشعري. لكن المغالطة تأتي عندما ينكر وجود منطقة وسطى مماثلة في الشعر العالمي الذي برأيه "عبر فقط من الشعر الموزون إلى النثر". فمقولة كهذه (والتي تفوح منها رائحة أيديولوجية في سياق الحديث عن "الرنين العربي") توحي خطأً أن "قصيدة النثر" الغربية و"القصيدة الحرة" الغربية شيء واحد، تطورا معاً من أرومة واحدة! وأن نثرية قصيدة النثر توازي وتساوي إيقاعية القصيدة الحرة الغربية ونبريتها، وأخيراً أنه لم يكن ثمة منطقة وسطى أيضاً في الشعر الغربي، وجدت فيها القصيدة الحرة بإيقاعات عروضية مشتقة من القصيدة الموزونة، تشبه في "المبدأ" قصيدة التفعيلة العربية، وإن كانت أقل صرامة منها، وذلك يعود

رد على

مغالطات

شوقي عبد

الأمير وقدور

رحمانى حول

قصيدة النثر

فادي سعد

بـ"الوقع" (Cadence) و"النفس". الإيقاع لديه يخضع لصوت الشاعر الشخصي، حيث يمثل كل سطر زفيراً شعرياً. تراجعت التقنية التقليدية لمصلحة الإيقاع الداخلي، فويليامز أراد أمركة القصيدة الحرة، لتعكس خصوصية الحياة واللغة الأمريكيتين.

أرسى ويليامز ومن تبعه من شعراء القصيدة الحرة، تقاليد إيقاعية جديدة (تبعه فيها معظم شعراء القصيدة الحرة بعد منتصف القرن العشرين) تخلت عن الوزن، لكنها لم تتخل عن التنظيم (الإيقاعي)، يقف في مقدمة عناصر هذا التنظيم التسطير الشعري (كان ويتمان حالة أولى لهذا الخط في القصيدة الحرة). فالتسطير هنا لم يكن تجميلاً شعرياً، أو لمجرد إثبات انتماء النص إلى العالم الشعري، بل كان جزءاً أساسياً من بنية القصيدة الحرة وفكرتها؛ تقنية من بقايا الشبح العروضي لها قوانين تحكمها. لذلك، إذا اعتبرنا القصيدة الحرة الابن المتحرر، لكن المحترم، لتقاليد قديمة (التسطير الشعري مثلاً)، فإن قصيدة النثر أتت من مكان مختلف تماماً ولم ترغب الالتزام بشيء، بل أرادت تدمير العادات والتقاليد (الشعرية العروضية وغير العروضية). لقد احتقرت منذ البداية هذه القيود، لتكتسب هويتها من هذا الاحتقار وهذا التمرد. لقد كانت قصيدة النثر الابن الضال الذي ترك بيت الطاعة، ولم يرغب يوماً في العودة.

قصيدة النثر (غير المُسطرة)
التسطير الشعري إذا تقنية إيقاعية من بقايا العروض، تستخدمها القصيدة الحرة، وهي لم تستخدم من رواد قصيدة النثر لأنها جزء من التقاليد التي أرادوا تحطيمها. قصيدة النثر تستخدم النثر الذي هو جزء من هويتها. أما لماذا يُسمى ما يكتب مسطراً بـ"قصيدة النثر العربية"، فهذا له علاقة بإرثنا العروضي المهيمن، ونشوء قصيدة التفعيلة بالتزامن مع قصيدة النثر العربية، وهو موضوع يحتاج إلى وقفة خاصة لا تكفيه مساحة هذا المقال. لكن يمكننا التطرق إلى أطراف الموضوع بالعودة إلى مقالة قدور رحمانى والأخطاء النقدية الفاحشة التي قام بها. فبعدما ذكرناه سابقاً، من الصعب فهم كيف يمكن لأي كاتب القول (كما فعل رحمانى) أن بودلير وويتمان وكلوديل وهنري ميشو وإيليار وسان جون برس ومالارميه هم جميعهم كتاب قصيدة نثر! فبعض هؤلاء كتب قصيدة حرة، وبعضهم قصيدة نثر، ولا أريد إضاعة الكثير من الوقت على خلط بدائي كهذا. لكن

لم يتوقف رحمانى عند ذلك، بل وكأي ناقد "كلاسيكي"، أراد إثبات شعرية قصيدة النثر (أو أصولها في الكتابات الصوفية كما يدعي) بتحويلها إلى قصيدة حرة، أي بتسطيرها، كما فعل مع نصوص الحلاج وابن عربي! بمعنى آخر، ليثبت رحمانى شعرية قصيدة النثر، ضمن منظوره النقدي الضيق والمتقادم، قام بتشويه شكلها ومحوها كجنس أدبي، فقصيد النثر لا يمكن أن تكون في عرف رحمانى ومن يفكرون بطريقته من نقادنا المحنطين شعراً إلا إذا سطرت، وتحوّلت إلى كتابة شعرية أرادت (أي قصيدة النثر) نقضها في الأساس. ربما اعتمد في مقالته تلك على التعريف المتصلب الذي أطلقه الفيلسوف الإنكليزي جيرمي بنتام: "عندما تسير السطور بشكل كامل حتى الهامش الأيمن، فهذا نثر؛

الفنية (الشعرية)، وفعلت ذلك (في نماذجها الحقيقية) باستخدام النثر ومن ثم تحطيمه عبر وسائل تطرقت إليها الناقدة الأميركية مارغريت مورفي في كتابها عن قصيدة النثر الإنكليزية "عرّف تخريب"، من نقض للسرد النثري ونقض الإحالة، وتحطيم التوقع وتعاقب الصور. يلعب هنا التدفق النثري (المتواصل) لنص قصيدة النثر دوراً محورياً في آلية عمل هذه الوسائل، وبالتالي في تحديد هوية قصيدة النثر.

منذ البداية، لم يكن على قصيدة النثر إثبات أنها شعر (بحسب الرؤيا التقليدية الإيقاعية المسطرة)، وهذا هو الفخ الذي وقع فيه بعض المتحمسين لقصيدة النثر والمؤمنين بها، بل كان عليها أن تثبت (خصوصاً) أنها ليست نثراً (ولو كانت نثرية طباعياً)، لذلك

مضالطة شوقي عبد الأمير تتلّخص في إنكاره

وجود منطقة وسطى مماثلة لقصيدة التفصيلة

في الشعر العالمي.

بطريقة بدائية خلط قدور رحمانى بين قصيدة

النثر والشعر الحرّ.

بطريقة تلقّ نثرية، وعندما تقدّم إليه على أنها شعر، فسيختلف الانتباه، ويكون التلقّي (والتوقع) شعرياً، يأخذ فيها المجاز والاستعارة معاني مختلفة لدى القارئ. النصوص الصوفية لم تحو هذه القصيدة، ولم تحو رغبة هادمة؛ كتبت على أنها نثر، وإن كان نثراً جمالياً. قصيدة النثر قصيدة كتلة وتدفع، لذلك كتبها إليوت بهذا الشكل، أي بشكل مخالف لقصائده الحرة (المتحررة). لقد هاجم إليوت قصيدة النثر ونفاها شعرياً في مقالة له بعنوان "حدود النثر" العام 1917، إلا أنه قبل ذلك، جرب كتابة هذا الجنس الشعري الجديد لفترة قصيرة جداً في بحثه عن أنماط شعرية جديدة، فكتب أربع قصائد نثر فقط لم يُنشر منها إلا واحدة ("هستيريا") العام 1915 في "الأنطولوجيا الكاثوليكية" التي

حرّرها إزرا باوند. يتساءل المرء ماذا كان سيحدث لتاريخ قصيدة النثر لو تبنتها قامة أدبية عملاقة كإليوت، ولم يجبن (كما يحدث لكثير من شعراء الإيقاع والوزن) أمام هجينيتها؟ قصيدة "هستيريا" المكتوبة من قبل شاعر تقنيّ كإليوت تثبت كيف يمكن استخدام النثر لكتابة شعر مدهش وناضج.

كذا كتبها أيضاً ويليام كارلوس ويليامز، رائد القصيدة الحرة الأميركية في مجموعته "كورا في الجحيم: ارتجالات" (1920)، وهو الكتاب الذي طرح فيه ويليامز رؤيته لقصيدة نثر أميركية تعتمد على اللغة الأميركية اليومية، والتاريخ الأمريكي، في مقاطع نثرية غامضة كثيفة، اعتبرها ويليامز كتابة شعرية ثورية بالنسبة إلى ما كان يكتبه هو نفسه، وما كان سائداً في الوسط الأدبي الأميركي. كان عليه مع ذلك أن يدافع عن تهمة التأثير بالشعر الفرنسي التي واجهه بها إزرا باوند، وبالتحديد تهمة التأثير برامبو بدءاً من العنوان ("كورا في الجحيم" عن "فصل في الجحيم"،

و"ارتجالات" عن "إشراقات") إلى الأسلوب. لا يهمننا كثيراً ما قاله ويليامز في دفاعه، فالقضية هنا هي الوعي النقدي والنظري الذي كتب به ويليامز قصائده النثرية بشكل ابتعد فيه عن سطره الشعرية.

جون أشبيري، فعل الشيء نفسه في كتابه "ثلاث قصائد" (1972) الذي حقق فيه حلمه (كما وصفه في مقابلة معه في وارسو العام 1980) بملء الصفحات بالكلمات، مبتعداً عن قصيدته الحرة المقطعة. هذا الابتعاد لدى أشبيري كان تدريجياً، ففي إنتاجه الشعري السابق لـ"ثلاث قصائد"، ثمة إطالة تدريجية لسطره الشعري، مع محاولات متقطعة لكتابة قصائد نثر، حيث أراد وبشكل تدريجي، تأخير الوقفة الإجمالية في نهاية كل سطر شعري، لكنه لم يتخل بشكل كامل عن هذا السطر إلا في "ثلاث قصائد"، وعن اختياره هذا يوضح أشبيري نظريته الشعرية في مقابلة أخرى معه في مجلة "النيويورك كورترلي: النثر شيء جديد تماماً، يتم فيه إلغاء التقسيمات الاعتيادية للشعر في سطور، بحيث لا يمكنها بعد ذلك التدخل في آليات تفكير المرء وتقطيعها أثناء الكتابة؛ سيذوب الشكل الشعري وينحل، ليتحوّل مادة تحيط بنا، كما يحاط وعي المرء بأفكاره".

الأشكال الشعرية التي اختارها (أو لم يخترها) الشعراء السابقون تكشف عن طريقة تفكير، فالشكل والمحتوى ليسا متقابلين هنا، بل منصهران. جان كوهين جادل في أن الوزن ليس عنصراً مستقلاً عن القصيدة، بل جزء لا ينفصل عن سياق المعنى. وضمن هذا المفهوم، اللاوزن (والنثر أيضاً) جزء لا يتجزأ من معنى القصيدة. هل يمكن أن نتخيل ماذا كان سيحدث لقصائد أمجد ناصر في "حياة كسرد متقطع"، أو قصائد عباس بيضون في "نقد الألم" (باستثناء قصيدتي "أحبك" و"لعبة الأخطاء") لو تمّ تقطيعها وتسطيرها؟

لا يمكن الاختباء وراء حجة "ما يهّم هو الشعرية" في النصوص لطمس الحدود بين الأشكال والأساليب، فالشعرية لا يمكن فصلها عن الأسلوب وعن الاختيار. "ما يكتب في الأدب هو الموضوعات ذاتها، المهم كيف تكتبها" يقول بورخيس، وهذا الكلام يخص الشاعر على وجه التحديد، حيث تقع عليه المسؤولية الكبرى في الاختيار بين الأشكال الشعرية، فهو لا يختار المعنى ثم يقوله بشكل ما، بل يختار الشكل، ثم يترك ما يريد قوله ينسكب فيه. أي بمعنى آخر، الشاعر الحداثي فيلسوف أسلوب، وليس فيلسوفاً فكرياً.

العتاهية الوفاة - واسمه إسماعيل بن القاسم - أوصى بأن يُكتب على قبره هذه الأبيات الأربعة:

أذن حيّ تسمعي

اسمعي ثم عي وعي

أنا رهن بمضجعي

فاحذري مثل مصرعي

عشت تسعين حجة

أسلمتني لمضجعي

ليس زاد سوى التقى

فخذي منه أو دعي

أو أبو نؤاس عن الرياشي قال: وُجِدَتْ تحت الفراش الذي مات عليه أبو نؤاس رقعةً مكتوب فيها هذه الأبيات:

يا ربّ إنْ عظمت ذنوبي كثرةً

فلقد علمتُ بأنْ عفوك أعظمُ

إنْ كان لا يرجوك إلا مُحسنُ

فبمن يلوذ ويستجير المُجرمُ

أدعوك ربّ كما أمرتُ تضرعاً

فإذا رددتْ يدي فمن ذا يرحم

مالي إليك وسيلة إلا الرجا

وجميل عفوك، ثم أني مُسلمٌ".

أبيات أخيرة مكثفة، عميقة النفس كآخر زفرة، كيف لا وهي سكرة من سكرات الموت، تناحر مع ظرفية الإنسان العابر. وورد في كتاب "المستطرف في كل فن مستظرف" للأبشيهي: "توفي رجل من كندة فكتبت على قبره هذه الأبيات:

يا واقفين ألم تكونوا تعلموا

إن الحمام بكم علينا قادم

لو تنزلون بشعبنا لعرفتمو

أن المفرط في التزوّد نادم

لا تستزوا بالحياة فإنكم

تبنون والموت المفرق هادم

سلى الردى ما بيننا في حضرة

حيث المخدم واحد والخادم".

هنا الشاعر المجهول - وفي ذلك دلالة لا تخفى - يخاطب الأحياء الذين سيتحرّكون في حيز الحياة رغم موته متحدّثاً عن نوع من الانتصار ببلوغ حقيقة ما وتجاوز فعل الموت.

وفي "كتاب عيون الأنبياء في طبقات الأطباء" لابن أبي أصيبعة ورد قوله:

"قال الأمير أبو الوفاء المبرش بن فاتك حدّثني شيخي أبو الحسين المعروف بابن الأمدى أنه سمع من أبي علي إسحاق بن زرعة يقول إن أبا زكريا يحيى بن عدي وصّى إليه أن يكتب على قبره حين حضرته الوفاة، وهو في بيعة مرتوما بقطيعة الدقيق هذين البيتين:

ربّ ميت قد صار بالعلم حيّا

ومبقى قد مات جهلاً وعيّا

فاقتنوا العلم كي تناثوا خلوداً

لا تعدّ الحياة في الجهل شيئاً".

في البيتين كما لا يخفى دلالة قديمة وعظيمة قائمة بنوع من الخلود الذي يمكن أن يبلغه العالم والمبدع عموماً، فالراحل رحل منتصراً على الموت وعلى جسده الإنساني الهشّ، رؤيته إلى الموت عميقة فحواها أنه ينال من الجاهل حتّى وهو حيّ. هذا القبر صفحة كتب عليها أبو زكريا بن عدي - الطبيب - فلسفته.

ليس الموت في جميع الحالات مناسبة لتراجع الإنسان عن قرارات حياته وإعلانه توبة خائفة ومختنقة، بل ثمة ملحّون كثر أرادوا المضي دون رجعة في طريق صعبة ضدّ السائد: القبر كتّمة لثورة عميقة، هكذا أرادته بعض أجدادنا العرب،

ميزات الإبداع الأساسية: رفض الموت والفضاء. ذلك أن الفضاء لا يمكن أن يكون من شيم المبدع. كان على المبدع أن يبدع في موته أيضاً، ألا يتوقّف عن ذلك الفعل، حتّى أن أعاجيب تُحكى عن موت بعض المبدعين من خلال عبارات مثل: "بعد صراعه مع المرض يختار الرحيل"، الموت كفعل إرادي، "يعود بعد موته"، "موت شاعري"، إلى غير ذلك من العبارات التي تدلّ على أن علاقة المبدع بعيدة عن أن تكون خاضعة لتلك الموت.

ظاهرة كتابة الشعر وغيره على شواهد القبور ظاهرة قديمة لا نستطيع تحديدها، لكن يمكن أن نذكر مثلاً الشاعر الغنائي اليوناني المعروف سيمونيدس (468 - 556) صاحب المراثي العديدة الذي سجّلت أبياته على شواهد قبور من رثاهم فكسب شهرة عالية بذلك، تلك الشهرة التي ازدادت برثائه الإسبارطيين الذين قُتلوا في معركة "ثرموبيلي" ("ملاح يونانية في الأدب



المتنبّي، بريشة: عبدالله أحمد.

العربي"، إحسان عباس، 1977).

وثمة كتاب من ضمن كتب قليلة في تراثنا العربي اهتمّ بدراسة تلك الشواهد هو كتاب "الشرف الأعلى في ذكر مقبرة الباب المعلي" لجمال الدين محمّد بن علي الشيبني المولود عام 1378م وقيل إنه كان يحفظ آلاف الأبيات الشعرية المكتوبة على شواهد القبور والتي صنّفها في هذا الكتاب (حقّقه الدكتور أحمد بن عمر الزليعي).

شواهد القبور تُسمّى أيضاً "الأفوغرام" الكلمة الرومانية التي تعني "النقش المنظوم" الذي على القبور، والتي أصبحت في ما بعد تعني القطعة الشعرية القصيرة ذات الطابع الهزلي الساخر (كتاب النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ستانلي هايمن، ترجمة: إحسان عباس).

القبر كآخر حامل إبداعي

في بضعة كتب من التراث العربي ثمة وصايا لشعراء وكتاب وهم في حضرة المنية يطلبون فيها كتابة أبيات معيّنة، أو جمل غالباً ما تكون حكمة أخيرة، على قبورهم. من ذلك نورد ما جاء في كتاب "العقد الفريد": "ولما حضرت أبا

الكتابة على القبور أو ما يسمّى "الشاهدة"، الإبيتاف építaphe، عرف بها اليونانيون القدماء، وهي أبيات شعرية غالباً ما تحمل اسم دفين الأرض بطلاً أو سياسياً أو شاعراً. على قبر أشيل كُتبت كلمات من تأليفه هو نفسه: "هنا أشيل، ابن أوفوريون ولد في أتيكا ومات بين جنائن غالا الخصبة. القرس وغابة (مدينة) ماراثون من شيشهدان إلى الأبد على قيمته (العالية)". أما على قبر العداء والشاعر الإغريقي المعروف بهزليته تيموكرين (476 ق. م) فقد عمد سيمونيد إلى كتابة هذه الشاهدة الطريفة على قبره: "هنا يرقد تيموكرين الذي عاش حياته أكلاً، شارباً وقائلاً ما هو ضدّ الجميع". هذه الشواهد أصبحت في ما بعد مراقبة من الكنيسة، ففي فرنسا مثلاً كان النبلاء وحدهم من يستطيعون فعل ذلك دون مشورة، أما البرجوازيون فكان عليهم التوجّه لشراء ذاك الحق من الكاهن!

هذه العادة لم تكن متداولة بين العرب في عهد الخلفاء، وظلت نادرة أيضاً في الإمارات الإسلامية الآسيوية، لكننا نستطيع ملاحظة استعمال تلك الإبيتافات من لدن الموريسكيين، سواء في إفريقيا أو إسبانيا، ومن طرف السلاطين العثمانيين الذين تأثروا دون شك في هذا الجانب بالعوادات المسيحية حيث تشيع تلك الكتابة، فنجد مثلاً كتابةً على قبر العسكري العربي محمّد المنصور المتوفى سنة 1002م في مدينة سليم، وعلى قبر محمّد بن نصر بن الأحمر أوّل ملوك الأندلس سلالة النصريين، أو بني نصر آخر من حكم تلك البلاد من المسلمين المتوفى سنة 1273م. القبر يصبح الكائن في ناحية ما، بطاقته الأخيرة، هويته الخالدة، لذلك طالما مثل حاملاً لنوع من الرسائل يريد الإنسان أن يمرّرها كآخر فعل وقول وحركة يمكنه القيام بها. وما تلك القبور الضخمة والضحمة لمشاهير مثل فاسكو دي غاما وشكسبير (الذي استخدم إبيتافا الشهير: "فليبارك الله من يحفظ هذه الحجار، وليلعن من يحرك عظامي"، لحماية عظامه من عادة نبش القبور الشائعة في زمنه - القرن السابع عشر)، ثم قبر نابليون الأوّل التحفة الفنيّة وغيرها من القبور التي استطاعت الاشتهار شهرة من في باطنها، إلا محاولة إبداعية متناغمة مع فكرة الخلود مطمع الإنسان الأزلي، وحمالة لرسائل رافضة لتلك الموت. ولا عجب أن نجد في اللغة الفرنسية أن كلمة قبر tombeau هي أيضاً نوع موسيقيّ ذاع في عصر الباروك (القرنان 16 و17)، ولا عجب أيضاً في أن تبنى قبور من طراز أهرام الفراعنة منذ ما يزيد عن أربعة آلاف سنة، ثم ليرتادها السياح ناسين أن ما في داخلها ليس سوى هياكل عظمية؛ كل ما استطاع الموت أن يصنعه بإنسان.

القبر لو يتاح لنا الذهاب بعيداً ما هو سوى حياة رمزية مصغرة لإنسان ميّت. من هذه الزاوية سنفكر في قبور كائنات من نوع الشعراء والكتاب والفلاسفة والفنانين أهي قبور محايدة؟ إنها تحمل في باطنها ما هو خلاف ذلك. أعليها أن تكون قبور ساكنة لا توحى سوى بفعل النهاية؟ ألا يتعارض ذلك مع ميزة من

أدب شواهد القبور: القبر كآخر صفحة من الكتاب

صلاح بن عياد

وهو شقٌ قد يُقرأ للتعجّب من شعرنا العربي المتغنّي بالخمّر، لكن يمكن قراءة هذا الأمر مكتوباً على حجر القبر؛ فقد ورد في كتاب "معجم الأدباء" للحموي قول أبي الهندي: "اجعلوا إن متّ يوماً كفني ورق الكرم وقبري معصرةً وادفنوني وادفنوا الراح معي واجعلوا الأقداح حول المقبرة أنني أرجو من الله غداً بعد شرب الراح حسن المغفرة" ورأيت الفتيان يجتمعون عند قبره ويشربون ويصيّون نصيبه على قبره". أو ما ورد في "قطب السُرور في أوصاف الخمر" عن حكاية من رأى قبر أبي محجن في أرمينية بين شجرات كرم، وفتيان أرمينية يخرجون بطعامهم وشرابهم فيتنزهون عنده، فإذا شربوا كأسه صبّوا على قبره. مثل هذه الحكايات أليفة في الأدب العربي، أطرفها ندماء إذا ما فقدوا نديماً عزيزاً كانوا يتمّون جلساتهم بجانب القبر. فقد ورد في "الأغاني" ما ذكره العتبي عن أبيه أن الشعر للحزين بن الحارث، أحد بني عامر بن صعصعة، وكان أحد نديميه من بني أسد والآخر من بني حنيفة، فلما مات أحدهما كان يشرب ويصبّ على قبره ويقول:

"لا تصرف هامة من كأسها واسقه الخمر وإن كان قبراً كان حراً فهوى فيمن هوى كلّ عود ذي شعوب ينكسر قال: ثم مات الآخر فكان يشرب عند قبريهما وينشد:

خليّ هباً طالما قد رقدتما..." هيام بالحياة وبالحرية وانصراف فيهما يجعل للموت معنى آخر غير مألوف وأقلّ وطأة على الإنسان، كملهاة سوداء فيها اعتراف ضمني بلا جدوى الوضعية الإنسانية وعبثيتها؛ الفكرة الوجودية الحديثة مع كامو وسارتر.

ما نحن سوى الحياة، أما الموت فشيء آخر، الجثة تلك، مستقبل كلّ إنسان، ليست سوى حالة من حالاته الأخرى، جثة تشرب الخمر في ذهن الحيّ عبر القبر البارد، البطن الأسود المخيف. وهنا من المنطقي أن نلج قبور الأحبة؛ الأحبة الذين يحول القبر بيننا وبين لقاءهم. الحكايات متعددة عمّن يموت معانقاً القبر حزناً وكمدًا، ربّما سيتحسّس ولو للحظة بعض الحرارة التي ما هي سوى ذكرى، ممهاة بين جزئيات القبر والراحل المحبوب. يؤكّد بيتان جاء في كتاب "الأغاني" أن جارية من جوارى محمد بن سليمان وقفت على قبره قائلة:

"أمسى التراب لمن هويتُ مبيتاً ألق التراب فقل له: حُبّيتا إنّا نحبك يا تراب وما بنا إلا كرامة من عليه حثيتا".

وتراثنا الأدبي زاخر بهذه القصائد التي تقال وقوفاً على القبر. وفي هذا السياق يمكن أن نفهم ذلك التعامل مع القبر من لدن الزائرين، فهم يسهرون على نظافته، يرشّونه بالماء كسقاء للذكرى، يقبعون عنده الساعات الطوال، نفهم تماماً أن الامتداد الفيزيقيّ للذي حلّ بين عالم الأرواح يصبح في معنى من المعاني أحجار القبر. هنا يصبح للقبر دلالة أخرى وللميت أيضاً؛ القبر في وصفه رسالة والميت في وصفه متقبلاً. وإن كان هذا الأخير لم يعد ليتقبّل شيئاً لخروجه من دائرة المعنى، فإن الأحياء المارين صدفة على ذاك القبر سيعرفون أن الكلام مكتوب موجّه إلى الضمير الغائب غياباً أخيراً في الباطن الأجوف. ورد في "الأغاني" أنه وجدّ على قبر جارية إلى جنب قبر أبي نؤاس ثلاثة أبيات، فقيل إنها من قول أبي نؤاس نفسه، وهي:

"أقول لقبر زرتّه مُتلثماً

المريّ، مرّة غطفان، فأقام على قبره حولاً، يأتيه كلّ غداة فيقول: يا عمرو إن أقمت حتّى أمسي، هل أنت رائح معي؟ ويكي وينصرف؛ ويأتي القبر عند المساء فيقول: يا عمرو إن أقمت حتّى أصبح هل أنت غاد معي؟ ويكي وينصرف..." إلى آخر الحكاية - البناية حاملة العظام النخرة والتي تبقى دليلاً على الكائن في حضرته، نمرّ عبره إلى أنفسنا رسالة نجوى وهي حبّ الكائن الغائب في كل فرصة كخصيصة إنسانية نبيلة. تتكرّر الظاهرة إلى أيّامنا وسنلاحظ ذلك جلياً عبر إيراد مثالين لشاعرين شهيرين هما: نزار قبّاني ومحمّد مهدي الجواهري. فقد كتب قبّاني على قبر أبيه ما يلي:

"يا أبي، يا أبي اجتمعنا حواليك تطلّع تجد بنا أصدقاء لم تسعك الدنيا فكيف لقبر أن يوارى تحت الثرى كبرياءك هذه ميتة النسور، تلفتّ

ونحن فيها طابةً ومضرّبه رهن الليالي كيف ما دارت بنا كعقرب الساعة رهن الذبذبة حبيبتي نبهة كيف ذوّت معجلة بسمتك المحبّبة حبيبتي نبهة سنلتقي عمّا قليل عند هذي المترّبة أخوك محمّد مهدي الجواهري". وبالعودة إلى العصور الغابرة نجد شواهد كثيرة معروفة، فما كتب على قبر ليونيداس الأوّل في القرن الخامس قبل الميلاد، وعلى قبور ثلاثمئة إسبارطي: "أيّها المارّ، اذهب إلى إسبارطة وقلّ لها إننا هنا نرقد منصاعين لأوامرها"، تتمة لحبّ نقيّ وصفحة أخيرة خالدة تواصلت إلى زمننا. بينما الذي كتب على قبر شيببيون الإفريقيّ فهو تتمة لإحساس بالقهر من لدن روما الوطن، حيث أعلن القائد العسكري رسالته الثورية القائلة: "يا وطني الجاحد، لن تكون عظامي لك". شبيه هذه العبارة العاصية ما كتب

يقول أبو الهندي: "اجعلوا إن متّ يوماً كفني/

ورق الكرم وقبري معصرة/ وادفنوني وادفنوا

الراح مصي/ واجملوا الأقداح حول المقبرة".

تقديس قبر المتنبّي سببه اعتقاد شائع في

النصمانية أن الفيضان دائماً يقف عند قبر الشاعر.

على قبر روبسبير الزعيم السياسي والمحامي الفرنسي الشهير، أحد أهم رموز الثورة الفرنسية في نهاية القرن الثامن عشر، سفاح قتل ستة آلاف شخص في ستة أسابيع، وانتهى الحال بإعدامه مكملأ ثورته على العبارة المكتوبة على قبره: "أيّها المارّ، لا تبك موتي، لأنني لو ظللتُ حيّاً لمتُ (أنت)". لقد كان القبر أيضاً هدفاً لحركات انتقام، من أمثلة ذلك ما ورد في كتاب "الكامل في التاريخ" لابن الأثير الذي فيه ما صنّع بقبر صاحب الزنج إذ بعدما "خلعوا أصابع يديه ورجليه من كعبيه (...)" حتّى مات، كسروا على قبره ألف سيف! العنف إذاً كان على جسدين: جسد من لحم ودم وجسد من حجر وتراب.

القبر المقدّس قبور التبرّك قبور لسنا متأكّدين من احتوائها "قديسين" أو صالحين، ورغم ذلك يزورها جمهور واسع يقوم حولها بممارسات ذات طابع

عجائبي: مباخر، شموع، قرايين... وينتشر في الشمال الغربي التونسي "أولياء صالحون" يحملون اسم "سيدي غريب"، ومن المرويّات الشعبية المفسّرة لسرّ الاسم (غريب) هو استيقاظهم في يوم من الأيام ليكتشفوا القبر المباحث في مساحة من الأرض المعهودة. معنى ذلك أن القبر يحتوي على وليّ صالح ذي كرامات! ومن كراماته الأولى قبره المفاجئ. ولأنهم لا يعرفون عنه شيئاً يطلقون عليه اسم "سيدي الغريب".

تاريخ العرب القديم لا يخلو من حكايات مشابهة لما يجري في الشمال الغربي التونسي الذي لا تكاد تخلو ولاية من ولاياته من "سيدي غريب". فتمة حكايات عديدة منها حكايات الطيور التي تخرج من القبور (كالصدي والهام)، الأشجار التي تنبت عليها، النور المنبعث منها مثلما انبعث من قبر النجاشي ملك الحبشة، والخبر ورد في "المنتظم" لابن الجوزي.

كما أن هذا التقديس امتدّ ليصل إلى قبور غير متوقّعة منها قبر المتنبّي القائم في مقبرة في منطقة النعمانية بالعراق. فهذا الشاعر الذي شغل الناس في حياته شغل بعضها في موته، لأن ثمة اعتقاداً شائعاً في النعمانية أن الفيضان عندما يجتاحها يقف عند قبر المتنبّي، لذلك أصبح هذا القبر كالسور، ما جعل الناس يؤمنون بأن صاحبه من أصحاب الكرامات مطلّقين عيه اسم "أبو سورة". وقد كُتب على شاهدة قبر المتنبّي بحسب كتاب "المنتظم" لابن جوزي: "انظر إلى غير الأيام ما صنعت أفتت أناساً بها كانوا وقد فتيت دنياهم ضحكت أيام دولتهم حتّى إذا انقضوا ناحت لهم وبكت". وليس الاعتقاد بوجود قوّة خارقة منبعثة من القبر أمراً عريباً صرفاً إنما هو شأن عام وقديم قدم الحضارة الإنسانية. يشير ابن أبي أصيبعة في حديثه عن اليوناني إسقليبيوس "أنهم (الإغريقيون) كانوا يستشفون بقبره، ويُقال كان يُسرج على قبره كلّ ليلة ألف قنديل". وعادة الاستشفاء هذه عند قبور الأموات لا تخفى على أحد، وهي ما تزال جارية إلى الآن، نستطيع مشاهدتها بمجرّد حضور "حضرة"، أو ما يسمّى في تونس بـ "زردة" (الكلمة مستعملة في ليبيا أيضاً) ولا ندري هل للكلمة علاقة ولو بعيدة بفعل "زرد"؟ ففي الكلام المغنى في حضرة القبر المقدّس ما من معانيه طلب صريح للشفاء من مرض غير مفهوم ذي أصول صوفيّة في بعدها الشعبي البسيط، ومن تلك الأغاني الشائعة في مدينة قفصة بالوسط التونسي واحدة تقول: "عجل وجيب دوايا".

ولد الشاعر الفرنسي جول سيبرفيال في مونتيفيديو بالأورغواي العام 1884. عرف اليتيم باكراً بوفاة والدَيه نتيجة شربهما ماءً فاسداً. نشر أول أضومومة شعرية سنة 1900 تحت عنوان "ضباب الماضي"، ثم التحق بالخدمة العسكرية التي لم يُصدم فيها كثيراً بسبب قساوة المهمة. بعد ذلك أكمل دراسته للقانون واللغات. وعندما بلغ العشرين من عمره تزوج في الأورغواي بيلار سافيدرا، التي منحته التوازن وسَنة أطفال. انتبه إلى شاعريته كل من أندريه جيد وبول فاليري. وقد ربطته صداقات متينة بأهمّ وجوه الأدب في فرنسا: جاك بريفير، بول بولهان، هنري ميشو، إيتياميل... أمضى معظم حياته في حبّ زوجته وأبنائه وأصدقائه وشعره. وتوفي في باريس سنة 1960.

كيف نصف سيبرفيال؟ لنعد إلى كتاب "يوميات باريسية" للشاعر المكسيكي ألفنسو ريبس الذي يصف سوبرفيال في مقال مخصص له بأنه "زرافة الشعر الفرنسي" أثناء إقامته في ريو دي جانيرو، مضيفاً أن هذا الشاعر كان يتمتع بشجاعة عالية وبقامة سامقة، عندما وصفه بأنه "برج إيفل وهو يسير". وفي كتاب مكرّس له قال الشاعر الفرنسي كلود روا بأنه في داخله "شأن كلّ شاعر، شاعر رديء لوي عنقه"، في معنى أن سوبرفيال في مأمن من عيوب الشعر. وما يدلّ على خصوصيته أنه عاش فترة فوران السوربالية، لكنه مع ذلك حافظ على صوته الخاص، من دون أن نعدم ميوله السوربالي الخفي نحو سلطة الحلم. لم يعرف شاعرنا استضافة إلى اللغة العربية إلا بفضل الشاعر اللبناني بول شاوول في كتابه الموسوعي عن الشعر الفرنسي، وهي التفاتة سلطت الضوء على شاعر كان شبه غير مرئي في الثقافة العربية. هنا نترجم مجموعة قصائد من مجموعة "المحكوم البريء" الصادرة لدى "غاليمار" (1969).

الرابعة صباحاً

ماذا تتوقّع من هذه النقوش المحرومة أبداً من الضوء ولا أحد يلمسها داخل صندوق وراء البحار؟

إذا لم يكن أحد في هذه الزاوية لماذا تنتظر إليها؟ ماذا تتوقّع من الفضاء الذي يتصلّب أمامك، من هذا الظلّ على الكرسي الذي يتقدّم وهو يتوارى مثل مرض قاتل؟

آه، احذر من صوت المتشرّد الذي بلا جسد وبلا وجه والذي يستعمل عينيك، ويديك ليكتب هذه الأبيات التي ترتعد من رؤية النهار.

أَمْسُكْ

أَمْسُكْ، أَمْسُكْ الليل، التفّاحة والتمثال، أَمْسُكْ الظلّ والحائط ووحل الشارع.

أَمْسُكْ الرجل، وعنق المرأة النائمة ثمّ افتح اليدين. كم من عصفور سينطلق،

كم من العصافير المفقودة سيصبح الشارع، الظل، الحائط، الليل، التفّاحة والتمثال.

أيتها الأيدي، ستر هقين نفسك في هذه اللعبة الخطرة ينبغي بترك ذات يوم، بترك من الجذر.

هذه الذكرى التي نخبئها بين الذراعين

عبر الدخان والصراخ

مثل امرأة شابة هاربة من الحريق، يجب تمديدها على سرير الذاكرة الأبيض

ذي الستائر المسدلة، والنظر إليها باهتمام.

ولا ينبغي أن يدخل أحد الغرفة!

يوجد هنا الآن جسد ضخّم وعارٍ كلياً

وفهم نظنّ أنه صامت إلى الأبد يتأوّه: "حب" بشفّتي الحقيقة نفسها.

أيتها العينان الواسعتان في هذا الوجه، من وضعكما هنا؟ من أي سفينة بلا صوارٍ أنتما ربّانها؟

منذ أي اصطدام وأنتما تنتظران هكذا مفتوحتين طيلة الليل؟

نيران المتراس السوداء حائرة لكنها مطيعة لقانون العواطف.

يا سجينتي الأوهام الخادعة، عندما تدق ساعة منتصف الليل أخفضاً رموشكما قليلاً لاستعادة الشجاعة.

كنت تتقدّم نحوها، امرأة السهول الكبرى، عقدة الرغبة المعتمدة، مسافات الشمس.

وفجأة تتجمّد شفتاك عندما يقترب منك وجهها البطيء.

كنت تتكلّم، تتكلّم، بكلمات شاحبة وعارية تصل إليها ألف كلمة من التمثال.

تصنع من هذا الإنسان بيتاً من الحجر، واجهة صقيلة وعمياء ليلاً نهاراً.

ألا يقدر أن يحضر نافذة في هذا الجدار، وباباً يملكه من أن يخطو ست خطوات نحو الخارج؟

أَمْسُكْ عندما يغادرني الجميع، وبأي أيد تمسك أخيراً النهار

من فروة عنقه، تقبضه وهو يهتزّ مثل أرنب حي؟ تعال، أيها النوم، ساعدني، ستمسك من أجلي

ما لم أستطع أخذه،

أيها النوم ذو الأيدي الكثيرة.

وجه على أذني،

وجه من مرآة،

يأتي ويتكئ في الظلام.

"وجه جميل، يبقى، متيقظ،

يبقى ولا يخيفك.

هو رجل برفقة نومه

هنا بالقرب منك،

دخلا معاً

إلى غابة الألف مكان

بأوراق منخفضة

مثل رموش مغلقة،

مكان تغني فيه

العصافير تحت أجنحتها المغلقة

وتستيقظ في الفجر

لتصمت وترى.

نم، فأنا أسمع وأرى

هل الأرض دائماً هنا،

هل الأشجار هي الأشجار؟

هل الطرق تدعّن؟

وهل النجم المترهبين

الذي اكتشفته بالأمس

ما زال يلمع في السماء الصقيلة

ويقترّب من فضائنا.

نم، بينما البيوت

في قوّتها وطوابقها

متعبة من مرور الأعمار

تختفي لحظة.

هل أنت من أسمع

عبر هذا النوم الطويل،

وسلسلة بيضاء من الجبال

تفصلني عنك؟

هل أنا على الأرض العجوز

حيث تشبه المسافات

هذه الخطوط التي في أيدينا،

ولا أحد يعرف ما يجمع بينها؟

على كلّ عشب وكلّ جذع

على أكثر الأسماك هروباً

أسهر وأصونها لك،

أنقذها من أجل الغد.

وستجد أيضاً

كي أكشف لك العالم

الحشرات، لون

العيون وصوت الساعات.

يأتي النوم ويأخذك.

سريرك يتذكّر

أنك كنت طفلاً.

فلتفتح يداك وتتركاً

القوّة والضعف يهربان،

وفي الأخير

فليسحب قلبك وعقلك

الستائر،

فليهدأ دمك أيضاً

للإعلاء من شأن الليل".

أنا بعيد جداً عنك في هذه العزلة

وكي أطفئك

أقرب الموت من الحياة لحظة

وأَمْسُكْ بأيديك أيتها العظام

الصغيرة المميّة، الحبيبة.

في الغرفة التي حلمت فيها بعضاً طويلاً تقبّلها شمس مجهولة من السماء، طيور تعبر أعلى السقف دون أن تراه، كنت أظنّ أنني أضع قناع سري الخاص.

وجوه جديدة تشكّلها الصدفة كانت تضحك دون أن نلاحظ أدنى ضحكة.

الهواء كان طبيعياً لكنه كان بلا ضجيج،

الجميع يبدو كما لو أنه يحيا في عمق نظرة ملحّة.

مثلما تنكشف كتف امرأة، الرجل الذي خرج من شقّ عميق في الجدار قال لي وهو يقرب جسده أكثر من روحه:

"كيف وصلت إلى هنا،

وجهك عار مثل يد ترتجف.

لقد خبأت جيداً عينيك وركبتيك.

الكلّ رآك وأنت تدخل ولا أحد يشبهك،

اذهب، اليوم نفسه، هنا، يُضلّلك

ولا شيء بين هذه الجدران يفكر فيك".



الروؤوس التي طافت على دجلة، كانت إنذارا قاسياً بدموية هذه السنة، بعدها انفتحت عيون الذئاب في أوّل فجرها، وكان ولدي علي قد سقط ، مسموماً، في سعيير ألم وحمى لا ينتهيان... ما الذي سيحصل؟ تراءى لي في غيوم الدخان رأس مهندس بغداد الذي طفا مع الروؤوس ليعلن إثني عشر رأساً كأنه ترميز لشهور هذه السنة وهي تسقط مذبوحة على المياه. وفيما يخرج المسلحون كالثيران إلى شوارع بغداد ويطلقون الرصاص علينا ويصطدمون بشراكتنا، يموت ، لأسباب أخرى، كل من عباس جميل مغني الأغاني البغدادية العريقة في بغداد، والفنان التشكيلي زياد حيدر في هولندا. لم تصمد الموسيقى، لم تصمد اللوحات.

قلت لزوجتي سيأكلنا طوفان النار وسيلتهم أبناءنا فبكت، صرختُ بها أعيديهم إلى رحمك إذا لم تستطيعي حفظهم من شر النار، لكنها أطرقت ورأت في بيتها أشباحا تقفز والخفافيش تملأ شقوق العمارة التي كنا نسكنها. وفيما كان الحجاج يتوجهون إلى بيت الله انفجرت بهم المفخّخات والقنابل فتوجّهوا جثثا إلى بيت الله، وكانت عيون الذئاب في كل مكان قرب عيون الحملان. صرخ أطفالنا، كفى حروب، نريد فجرا بلا طائرات، نريد صباحا بلا هتافات، كان المسلحون يملأون البلاد ولم يكن هناك سوى جيش ضعيف أو بقايا جيوش حطمتها الحروب والمغامرات العسكرية. وردّت الأنهار القديمة صراخهم في أنين متصل وكان لا بد لنا من أن ندرك أن الأنهار التي أخصبت أرضنا، ذات زمان، صارت للموت والدم وأصبحت غاضبة علينا. في هذا السيل العارم من الهلاك والمحق اختفى، خطفاً وقتلاً، أساتذة الجامعات والصحافيون والعلماء والمثقفون، ولم يعد ثمة أمان لهم. الصحافيون الأجانب يتنكرون في ملابس عراقية عندما يعملون، ومع ذلك خطفوا ومنهم جيل كارول في هذا الشهر. ظهرت بيوض الأفاعي في المياني المهجورة وظهر معها الموت وظهرنا نركض في الشوارع نبحث عن النفط والغاز، نغط ونطلع في الطين وعلى ظهورنا أطنان من المجد الزائف. كانت حروبنا المتناسلة تتكاثر في الشوارع والبيوت والأرياف والمدن والبوادي، وحين جاء عيد الأضحى كنا جميعا مثل خراف مهيأة للذبح وكانت مسألة الأحزان وارقة، وكنت أحاول أن أخطط خارطة البلاد التي تمرّقت، لكني لم أستطع، فقد كانت إبرتي عمياء والضماير كانت عمياء أيضاً، وكذلك العيون.

حين تذكّرت وجه صديقي الشاعر رعد عبد القادر، كانت ناياته العاطلة في يدي، وحين مررتُ بأحد المستشفيات رأيت طشت الخردة الذي كان يجمع الأعضاء المتناثرة من الأجساد المتفجّرة، وكان الناس يبحثون في هذه الأعضاء عن كفّ أو قدم أو رأس أو كبد ليكملوا بها أجساد ضحاياهم. كان ذلك المنظر مروّعا ودالا على أن البلاد مقبلة على مسلخ مروّع. انقضت مهن كثيرة... فالحلاقون كانوا يُقتلون لأنهم لا يحلقون بطريقة "شرعية"، والأطباء لأنهم يسعفون جرحى الانفجارات، وما تبقى منهم فرّ خارج البلاد، والعلماء والأدباء والفنانون شدّوا رحالهم أيضاً، وكذلك الخبازون والحرفيون وكان الحل الذي يقّمه الإرهابيون للناس هو في الاحتطاب، نعم كانوا يقولون للناس الذين يسألونهم عن البديل: احتطبوا!

وكان الحياة كلّها اختُصرت في الحطب وكان في هذا دلالة رمزية عميقة على حرق البلاد كلّها. حين جاء يوم 17 كانون الثاني، تذكّرت ما حصل للعراق قبل 15 عاما عندما ضربت أميركا العراق كلّ شعباً وأرضاً بما يعادل سبع قنابل ذرية، وكان الدكتاتور مختبئاً في ملاجئه تحت الأرض، تماماً كما اختبأ خلال هروبه إثر سقوط النظام، في حفرة شمال تكريت. ازدادت الانفجارات والمفخّخات وازداد القتل على الهوية، وشبّت نيران النهب والسلب والخطف والخراب. ورغم أن الرمادي غرب العراق كانت مسرحاً آمناً للإرهابيين الذين خطّطوا لتدمير العراق كلّ، إلا أن عشائر الرمادي بدأت بالثورة ضدّ "تنظيم القاعدة" الإرهابي وطرده من ديارهم بعدما قتل أهلهم ودمّر مساجدهم وبيوتهم. لكنّ البلاد كانت تسير بقوة نحو الهاوية وكان برج الدلو يسكب الدم على البلاد، وفقهاء الموت ينتشرون، وبغداد تغيب في ظلام عميق، المتسوّلون يزادون والضحايا يسقطون في كل مكان.

في الخامس والعشرين من هذا الشهر احتفلنا بعيد ميلاد ولدي الأكبر مروان والذي كان يعمل صحافياً مراسلاً في فضائية "السومرية" المعتدلة المحايدة غير المرتبطة بجهة سياسية أو دينية أو عرقية أو قومية. أصبح عمره 24 عاما كان محباً لعمله وحريصا على بناء مستقبله بعيداً عن أحابيل السياسة والمحاصصات. كتبت له "الترانيم" حباً وهياماً بحضوره المشرق بيننا. وحين كنا على مائدة الطعام قلت له أمام أمّه وأخوته: أنت دائماً سيء الحظّ لأنك تقع في مشاكل لا صلة لك بها فكُن حذراً هذه الأيام إذ قد تتعرّض للخطف أو للقتل أو للسلب. كان مروان هو الآخر خائفاً من أن يحصل له شيء مثل هذا وقد بدا خطف الصحفيين وقتلهم في تزايد واضح.

كانت جدارية نصب الحرية لجواد سليم شاحبة، وبدت لي وكأنها مفطرة، وقد قرأت عن أحد كهنة الظلام العراقيين قوله بأن في هذه الجدارية بالذات كل مشكلة العراق فهي مسكونة بروح شريرة، وإذا تمّ التخلص منها فستنتهي مشاكل العراق! وكان اقتراحه يكمن في هدم هذه الجدارية وإخراج الروح الشريرة منها! هكذا كان الدجّالون يبتكرون الحيل والخرافات ليدمروا كل شيء في العراق.

وبمرور الأيام كانت الأغنام المنسية في البلاد تنفجر أيضاً وتحصد أرواح الكثيرين، ولم تخلّ الأنهار من الموت فقد انتشلوا 280 جثة من مشروع ماء الرستمية في يوم واحد، وهكذا حام الغراب حولنا وقتلوا الإعلامي الدكتور عبد الرزاق النعاس الأستاذ في قسم الإعلام. ومن جانب آخر حاولتُ مع نخبة مثقفة ترميم مشهد ثقافات العراق في ندوة نوعية بعنوان "ثقافات عراقية"، عُقدت في فندق "المنصور ميليا"، لانتشار الثقافات العراقية العريقة لواء الراشدين، بعربه وأكراده وتركمانه والمسيحيين والصابئة والإيزيديين والشبك والأرمن، من بركة الدم. شاركت في هذه الندوة وساهمت بإعدادها، وكان هذا آخر نشاط ثقافي لي في العراق. وفي آخر يوم من هذا الشهر سقطت مرآة كانون الثاني وتشظت وظلت أشعثتها في الأفق تسج صورة محيرة لليوم القادم، كان انكسارها في بيتي رمزاً لحدث خطر آت سيغيّر حياتي كلّها وحياة عائلتي إلى الأبد.

كانون الثاني 2006

مثل

سيارة مستعملة

محمود خير الله

السهراُنْ

دائماً في انتظار شيء ما،

الذي يُهاثف الناسَ

بعد الثالثة صباحاً

فقط،

كي يسألهم عن نفسه،

الذي يُغذي أيامه

عادة،

بإلقاء نظرة إلى أبنائه

فيما يشربُ الشايَ

برشفة واحدة مثل أبيه،

الذي أحنّت رأسه الأيامُ

فرشقته الأحلامُ المُجهضة

بالآلاف من رايات الاستسلام،

على رأسه،

الذي صار عليه أن يبكي،

كلّما استطاع إلى ذلك سبيلاً،

وأن يفتش في قلوب أبنائه،

عن التراب الذي ينبت فيه الحبّ،

الذي تقوذه أحلامه

كأنه سيارة مستعملة،

ويتجرّع الحربَ كلّ صباح،

على الشاشة،

كأنّها واحدة من أفلام الكرتون،

ذو اللحية الخشنة،

الذي يُحمّلكم دائماً

عبء ابتسامة،

كلّما نظرتم إليه،

الشبيه بنخلة مائلة،

تببّت فوقها العصفيرُ

منذ سبعة وثلاثين خريفاً

دون أن تتذمّر،

الطويل،

الذي زرعَ حديقةً من الحكايات في رأسه،

وحين بحثَ عن وردة،

صار عليه أن يتسوّل،

إلى ملايين الشرفات،

الطويل،

بما يكفي

كي يُعطّل المطر،

وكي يخيطُ سحابتين،

بأصابعه،

العاشقُ الهشّ،

الذي لم يخسر شيئاً،

لأنه لم يكن لديه ما يخسره،

الضعيف إلى حدّ النكسة،

والى حدّ الجلوس طوال الليل،

– هكذا –

كي يكتب قصيدةً عن نفسه،

كأنه يُصالحها.

"الخمير تبقى إن تقادم عهدها/ لكنما تتبدل الأكوأب"، هكذا أجهش نزار قبّاني. وليس كلّ من شربها يعرفها ويعرف اسمها، لكن من عرف اسمها عرف كيف يشربها وانفتح له بابها فصار في دروبها ولن يخشى من التعثر ولو صادفته في طريقها أعاصير البعث وأحوال القيامة.

يا لسرها؛ لا تبوح بطعمها لغير من ذوّبه عشقها؛ هذا الذي مهما شرب ويشرب لن يسكر وكلما زاد منها اتضحت الرؤيا وبان له ما لا يُرى وتبصّر موضعه في الوقت؛ لن يفقد وعيه الحدسي.

"أنت مثل الإسفنج تشرب كل حانات العالم ولا تسكر"، وبهذا بكى مظفر النواب. مهما شرب لن يسكر ولن يفقد إدراكه بما حوله لأنه لا يأتي الخمرة للسكر، ولن يأتيها هرباً أو للانشغال بغيرها؛ فهو يأتيها شفاً بها وبما قد تمنحه من جليل الرؤيا ولذلك هو: "تهياً لها مثل تهَيُّوه للصلاة" صاح أبو هريرة صاحب محمود المسعدي.

لا؛ هو لا يجلس إليها بشكل إداري منضبطاً لما تتطلبه اللياقة الاجتماعية في شكل احتفالية ساذجة؛ نعم يحتفل الشاعر بكاسات الليلي، لكنه ليس على طرائق الولاثم حيث يُكثر اللحم والشحم واللغط والإسراف على حساب اقتناص لحظات التجلّي الخاطفة.

فهو إذ يأتي الكأس إنما ليقتنص ما لم يره بعينيّه، وما لم يلمسه بجوارحه، وما لم يتذوّقه بلسانه، وما لم يدركه بعقله.

ها هو ذا يترنّع يتمايل ولا يسقط الليل دولته والنجوم جنده والقمر تاجه متكئاً على زوجته تعود به إلى الدار...

إلا بمصافحة الآخر المدسوس؛ المغيّب فيه؛ المختنق بأوهام العيش؛ ثمة مسافة كبرى بين الحياة والعيش.

العيش اكتفاء بالقليل البسيط؛ المحدود؛ المتواضع؛ بالوهم الكثير والضجيج الفارغ.

الحياة امتلاء وذهاب إلى أقصى الحدود وأبعد التخوم؛ تسريح لطاقات الجسد الخفيّة وتفعيل لكائنات الروح المهدودة بفعل الزمن؛ تسريح للذاكرة وترويح عن العاطفة وتهوئة للحلم المغدور بأفجار كاذبة.

"اشرب فإن الليل يعقبه فجر ستظماً في دياجيه" هُفّ البيّاتي.

السكر تجربة في الحياة لن يغنم منها غير من أدركه نورها.

"كأن كاساتنا والليل معتكز/ سرج توقد في محراب شماس"، تغنّى أبو نّوّاس.

ليس كلّ من شربها سكران، وليس كلّ من سكر بها غنم من لذّتها، وليس كلّ من عرف لذّتها أشرقت فيه أنوار التجلّي؛ الخمرة سرّ لن يدركه غير من أدركه حبّ الحياة حرّاً طليقاً. السُّكر تجربة حياة في سبيل اقتناص لحظة صفاء؛ وقبسة توهّج في عتمة ما يُتحيّل إنه ضوء؛ ليس للسكر وقت؛ إنها خارج الوقت طالما أنها تخلق إيقاعها وحدها على عكس ما درج عليه الناس من تفتيت الزمن إلى ثوان ودقائق وساعات؛ وإنما وقتها كيف تسري في جسم شاربها؛ حتى أنه يمكن تعديل الزمن حسب تشرّب الخلايا لما تعتّق من بنت الكروم.

"كأن مشيتها في جسم شاربها/ تمشي الصُّبح في أحشاء ظلماء"، هكذا صاح ديك الجنّ.

والخمرة؛ خمرةً كيفما كان لونها أو شكلها أو رائحتها؛ هي الفاتحة؛ البادئة؛ المُشرقة؛ البهية؛ المنيرة؛ المُشعّة؛ المتوهّجة؛ المكرّمة؛ لا فرق تعددت أسماؤها، لكنها واحدة.

الشاعر فقط يستطيع أن يُحوّل السُّكرَ إلى طاقة خلاقية؛ وليس الشاعر ذلك الذي يتعامل مع اللغة فقط ويأتي بقصائد، لكنه أيضاً ذاك الذي يحيا بشكل شعري. يلوذ الشاعر في أغلب الأوقات بالسُّكر، لكنه ليس سَكيراً وهو ليس ذلك الكحولي النهم؛ إنه يهرع إلى الخمير ليس ليموت بها أو يموت فيها، ولكن ليحيا على غير شاكلة سابقة. السُّكر طاقة روحية متوهّجة تبدأ عملها في لحظة هي بين عالم علويّ وعالم سفليّ؛ تبدأ عملها بهدوء لتتحوّل شيئاً فشيئاً إلى دوامة تتسلّق موجات الهواء لتغيّر مزاج المناخ الراكد والخامل. تحوّل حالة السُّكر الألوان مشبعةً بأكثر من دلالة، ويتحوّل الضوء مسافات من حزن شفيف وصمت جارح وبهاء مُسكر؛ فتتحرك ملكة الخيال تتروّى بطاقات متجدّدة ذات توهّج فريد لتنتعق هذه الملكة وتجعل لها أجنحة تحلّق بعيداً؛ أبعد من التخوم لكأنها شلالات من معادن نادرة تتمّ إذابتها بنار التجلّي. وإذ يلج الشاعر حالة الليليّ يتحوّل إلى كائن شفاف؛ إلى جوهرة أكثر صفاء.

لا يشرب الشاعر لينسى وهو لا يشرب ليهرب. هو الوحيد الذي يمارس قدّاس الشُّرب بشكل طقوسيّ بارع. فالخمير عنده لحظة بوح.

"السكران هو الذي ينطق بكلّ مكتوم" قال الحلاج، يُهرّب الروح والجسد من حصارات الزمن والمكان.

لا مكان ولا زمان للسكران، وقد اقتنص لحظة العبور من الصمت إلى الغناء؛ من الحزن إلى الفرح؛ من فقدان إلى اللقيا؛ من الموت إلى الحياة؛ من الشلل إلى الشطح. وكيف لا يغني ولا يشطح ولا يفرح من أطلّ على السرّ وخاض فيه؛ سرّ الحياة الحزّية وليس بإمكان أحد أن يخلق حرّاً خفيفاً متخفّفاً من كل أثقال الأرض

في مديح السُّكر

عبد الوهاب الملوح

ولم راحل على هودج

غمكين مراد

مَدُّ يَحْمِلُ رُوحَ اللُّؤْلُؤِ لِيَتَشَطَّى
أُمْدِيَّةً وَسَكَكِينَ
جَزَزْ يَأْخُذْ مِنَ النُّشُوءِ بَرِيقَ أَلْمَها
ذَاكَرَةُ تَخْتَزِلُ الْعَدَمَ الْمُسْتَقَرَّ
عَنْفَوَانُ صَدَّ هِيَ اخْتِرَاقَاتُ الْمُسْتَقْبَلِ حَاضِرًا،
وَرُوحُ مُضَتْ
"يَقِينَا
لا عراكَ دون اللحظة وهي غافية
لا هزيمة
لا نصر
دون وقوف طويل على جثّة يوم مضى"
عندما كانت السماء تداعب خاصرة الحقيقة في ليلي

واقتنّت من الجسد لوعةً لهاثة
ربّما هو الشّعْر من يخلق متاهةً لكلّ شجن
ويداعب بكلماته لذّة العقل في ديمومة محنته
ولُع راحلٌ على هودج الريح غدثُ الذاكرة
وسطوة أن يختمر في صحن الفراغ من بداية ونهاية تأهّتين
ربّما هو الحنين يخننق بنسيانه
ولربّما هو الأمل يُخيط رقعة فجواته
"يَقِينَا
هي الكلمة تُترجم نفسها
وتلامس خاصرة البياض خلسةً من الراقصين على جثّة الذاكرة.

كانت النجوم تلهث وراء الضوء ليثورَ وهجاً
في المنتصف واقفة الحقيقةً جماداً
الحقيقة مجهولٌ ينتظرُ الرحمَ الصغيرة
لتُخرجه ويموت
والموتُ حقيقة حاضرةً بهدوء الحياة
"يقينا
لا الحقيقة
ولا الموت
سوى فراشتين تداعبانِ العسل المرّ لحياتنا"
ربّما هو الوقت مَن يُعطر ما يجمعهما
وربّما أن الحبّ يستهوي النسيانَ في وجودهما
هي أحجية فضّت الذاكرة بكارتها

اسأل المرمز في فيجاك

هاتف جنابي

وحدهُ حارس الأثر،
وحزهُ الأمينُ/ ذاكرةُ المِرودِ
والكحل/
يتشبَّثان
بمقبض الزمان
يلتفّان حول الذاكرة
مثل قبلة الوداع
في ليلة عاصفة.
كلّفتُ نفسي إدراكَ كُنْهِ المكانِ –
المرمر والعتمة المُسالمة،
دومينيكَ والغابة،
مشهد النجوم والمطر،
هنري وميشيل،
وعزلة الطبيعة
النادلة الثريّة في بارها
وبسمتها الخفيّة
والرموز المشفّرة
في طلاسَم الحياة
الشفاه صامتة
والعيونُ ناطقة.

سكون
يرسمُ المشهد
من آخر التاريخ حتى أوّلهِ
من فُرجة السماء
حتى آخر وردة في كتاب الليل
مُندفعاً
في جسد المدينة
حتى القبلّة الحائرة
حتى الحلمِ الضريع
مُراهنأ
على زعزعة الماضي وهندسة
الآتي
بنظرة خبيئة
أو قبلة أسرة.

اسأل المرمزَ في فيجاك
أيّها الطارقُ المجهولُ الأثر
عن تراتيل المسافات
المؤجّلة
وبسمة الطلّ
فوق أهداب النهار.

× في مدينة فيجاك الفرنسية
الجنوبية المزدانة بالوداعة
والصوان ثمة شارع يُدعى Rue
Boutaric يقابله متحف فريد
للكتابيّة تمّ افتتاحه أخيراً.

إلى ع. مكودي

لا النجومُ ولا الغيومُ العارية
لا الصبغة الآفلة
/مركونة في مملكة الغبار/
لا التماثيل الغريبة
مُعلّقة
أعلى الشوارع
مُحدّقة في الناس بأعين
غائرة،
في تواريخ لا نعرفها تماماً
لا دمة العذراء المتبتلة
في منتصف الطريق
إلى الصليب

لا الليلُ ولا النهار
بقادريْن على النسيان
لا كآبة الثيران في حفل
وداعها،
في "ساحة العقل"،
ولا النهْد المدلّى
من فم الرضيع.

ربّما ذات يوم مررتَ ولا نعرف
ماذا فعلتَ هنا
حيث التواريخُ
مُشرّعة فوق الرؤوس
أكنتَ أثمأ أم مُحَرّراً
أيها العالق بين الشمال
والجنوب
بين الأرض والسماء؟

هل رأيتَ متحفَ الكتابة
الناطقة
في خزانات حضارة الزجاج
والحديد؟
هل فسّرتَ منفانا –
ألف ليلة ومنفى
قطرة عالقة
في كأس الرحيل

أَسأل المرمزَ في فيجاك:
مَن ذا العايبُ بالورد؟
مَن ذا الذي جاء بشيخ السحرة
إلى عرين الآلهة،
مَن جاء بهريتون هنا،
غير سحر لا بوبي،
غير صرّخة الريح فوق
الجبل؟

حكايات السطوح البعيدة
والأزقة المتقلّبة
القفل –

وأبدأ، شاركني الرأي بأنها تفكّر بالمال.
التلميذة روان قالت: "ربما تريد حلّ
الوظيفة" ! أخواي البيطريان، مهند
ومحمد، قالوا: "بقرتك، بلا شك، تفكر
بالثور". أنا أقول، ولا تأخذوا بكلامي،
بأنّ البقرة الشاردة تحلم بالسفر إلى
الدنمارك".

لكن، فعلاً، لماذا تحلم "بقرة" رائد
وحش بالسفر إلى الدنمارك وليس
إلى الهند مثلاً؟ وقد يكون الجواب
بأن البقرة إيّاها تفضّل التقدير، لا
التبجيل. وتفضّل الشروط البني بقرية
اللازمة لاستمرار الحياة بأمن وكرامة،
أكثر من تلك الشروط السيخية، بكل
هيبتها وحضورها الطسقيّ. بقرة
رائد وحش بقرة أرضية بامتياز!
وهي أيضاً، ليست بقرة نادرة، بل هي
بقرة شائعة جداً، إلى درجة أنه يمكن
رؤيتها، وسماع أنينها، في أي بقعة من
ربوع الوطن. وفي الوقت ذاته، هي بقرة
لا تعرف شيئاً عن تلك البقرة التي
قرأنا عنها في أحد المناهج الابتدائية.
كنا تلاميذ في ذلك الوقت؛ تلاميذ لا
نعرف شيئاً عن أولئك التلاميذ الذين
يركبون القطار في رحلة مدرسية،
وينظرون من خلال النوافذ إلى
السهول الوطنية، ويصرخون بفرح
وانخطاف: بقرة تسابق القطار!

لم تفاجئنا البقرة في ذلك الدرس،
ولم نفرح لرؤيتها، بل كدنا نصرخ
باندهاش، مع بقرة الدرس: تلاميذ
يركبون القطار!

كنا تلاميذ وكنا نحلم بركوب العربات،
والقطارات في ما بعد، ثم كبرنا قليلاً،
وبدأنا نحلم بركوب الطائرة. والآن
تخيّلوا "بقرة" رائد وحش وهي تهبط
درجات سلم الطائرة في أحد مطارات
الدنمارك.

بقرة ذكية بقرة رائد وحش. بقرة
شاهدت عشرات الأفلام المصرية،
ولم تفكر بالسفر إلى الصعيد. في
مشاهد أفلامه الريفية، كان المخرج
المصري محمد كريم يصرّ على غسل
بقرة المشهد بالصابون، ليعرف العالم
أجمع كم هو جميل ورائع (ونظيف)...
الريف المصري. ولم تتخدع "بقرة"
رائد وحش بذلك. بل ربّما، في أوقات
كثيرة، غادرت تلك الأفلام، لتستمع
بمشاهدة دعاية زبدة اللورباك
الشهيرة.

ثم ماذا يعني أن المخرج (الواقعي)
صلاح أبو سيف كان معجباً بواقعية
المخرج محمد كريم، طالما أن بقرة
رائد وحش تعرف أن أجمل وأرقّ
الفنانين المصريين قد رحل بسبب
واحدة من أهم مزايا الريف المصري:
البلهارسيا!

بقرة، بسبب بلهارسيا عبد الحليم
حافظ، لن تفكّر بالسفر إلى "أم
الدنيا" لرؤية الإهرامات، وسوف
تظل تفكّر بالسفر إلى الدنمارك
(لسبب تعرفونه)، وسوف تظلّ تفضّل
طواحين الهواء في السهول الدنمركية
على التاريخ الهيروغليفي كله.

أنا مدينٌ للشاعر محمد
فؤاد لأنه كتب نصّاً جميلاً
عن سحلية بشعة!

قلتُ: بشعة، حرصاً على الذوق
الجمالي العام. ومع ذلك يمكنني أن
أكتب ما أعتقد به: أنا مدين لمحمد
فؤاد لأنه كتب نصّاً جميلاً عن سحلية
جميلة.

ولأنكم لن تقرأوا النصّ بسبب
الإصلاحات النقدية، والإرساليات
التبشيرية التي توقظ فيكم حسّاً
قديماً وراسخاً للتواصل مع الطبيعة
الجميلة، سأورده – هنا – بخطأ
معماريّ، ليس احتفاءً به، بل للتأكيد
على أخطائي:
"هذه السحلية جاءت مشياً على
الأقدام/ من القامشلي/ وفيما يبدو
الأمر طبيعياً بالنسبة إلى سحلية/
يصبح لا/ بالنسبة إلى حمامة/
انظر/ هذه الحمامة جاءت مشياً
على الأقدام من القامشلي (...)
الهواجس لا يمكن ضبطها في الرابعة
صباحاً!".

ومحمد فؤاد طبيبٌ، أيضاً. ولأنه –
بسبب النص السابق – يبدو منحازاً
إلى الخطأ، فسوف لن أذهب إلى
عيادته، إذا ما أصبتُ بوعكة ما.

أيضاً، الهواجس لا يمكن ضبطها في
الرابعة ظهراً. فالزواحف – كما تقول
النظرية العلمية – كانت مؤهلة لأن
تحكم العالم، لكن الذي حدث أننا
نحن – البشر الجميلين – مَن جاء إلى
سدة الحكم بدلاً من الزواحف البشعة.
وحصل هذا بسبب خطأ في المناخ، أو
الجغرافيا، أو في الزمن، أو في رمية
النرد، أو ربما بسبب خطأ في التصوّر!
لكن لو لم يحدث هذا الخطأ، ماذا
كانت السحلية ستكتب عن محمد فؤاد
الذي جاء من حلب إلى دمشق مشياً
على الأقدام... ليدخُن الأركيلة في
"مقهى الروضة"؟!

لو أنّ خطأ آخر يحدث: ألا تسهر
السحالي حتى الرابعة صباحاً!!

×××

لسبب ما، رفض الصديق رائد وحش
القراءة التأويلية لنصّ "بقرة" في
مجموعته الشعرية الجديدة "لا أحد
يحلم كأحد"، الصادرة لدى "الأمانة
العامة لدمشق عاصمة للثقافة العربية
2008"، وأصرّ على تصدير النصّ إياه
وتفسيره كما هو، لا أقل ولا أكثر.
مع ذلك يظلّ البعد التأويلي حاضراً،
بل ومرجحاً، ليس بسبب التجربة
القرائية، ولا بسبب ملعنة القارئ، ولا
عدم براءته. البعد التأويلي حاضر
بسبب أن النص مليء بالآنين، وليس
بالخوار.

وهكذا، من "سحلية" محمد فؤاد في
مجموعته "قال بيدبا"، إلى "بقرة"
رائد وحش، ثمة فرصة لاستذكار بعض
النصوص. يقول نص "بقرة": "بماذا
تفكّر البقرة حين تشرد؟ حبيبتي،
الوحيدة التي أكذب عليها، اقتنعت
أنها تفكّر بها. صديقي المفلس، دائماً

من سحلية

محمد فؤاد

إلى بقرة رائد

وحش!

طارق عبد الواحد

استعرتُ جناحي فراشة حين وصلتني في البريد العادي رسالة من الأستاذ غسان تويني، كانت عبارة عن ردّ على رسالتي و"شريط فيديو" يحمل المعلومات الكاملة عن حياة الشاعرة الراحلة ناديا تويني والتي كنتُ أعدّ دراسة عنها وعن شعرها وقتذاك، ومنذ ذلك الوقت تعرّفتُ إلى غسان تويني الإنسان مجرداً من أي لقب صحافي أو سياسي، واستمرّت المراسلات بيننا، لكن من قادني إلى شعر غسان تويني هي السيّدة ماجدة الرومي التي غنّت "القلب المفتوح" وهي من كلمات غسان تويني (ألحان: جمال سلامة)، وتقول كلماتها التي تصرّفت بها (ماجدة الرومي) لمصلحة اللحن: "غداً

عندما يدخلون قلبك الجريح يا حبيبي

أتراهم يقرأون فيه اسمي؟

ما أجمل الأسماء

نكتبها بنبض قلوبنا

ولا أطباء ولا جراح!

فقل لهم: حذار

وليرفقا بالأسماء

وليتركوها... كلّها هناك

قصائد حبّ لا يسدّها همّ

ولا يلغيها نسيان

هي كلّها

قصائد الحب الكبير الذي عشناه

قصائد الحب الوحيد الذي كنّاه

ما أجمل الأسماء

نكتبها بنبض قلوبنا

ولا أطباء ولا جراح".

وقبل أن يزودني بقصائده كنت أفكّر في شكل ذلك الإنتاج لشخص مثله أصبح الفقد تعويذة له حين أحصى الموت عائلته: زوجته ناديا وأولاده جميعا، كنت أفكّر عن أي شيء سيكتب؟ ثلاثة نصوص هي كل ما كتبه تويني في الشعر، لخصّ فيها تجربته الطويلة. "رسالة من القلب" هي العنوان الرئيسي لتلك النصوص الثلاثة التي كتبها تويني في

العام 1977 عشية دخوله

المستشفى لإجراء جراحة

في قلبه، موجّهاً فيها رسائل

إلى: حبيبته، وإلى كل ما

أحبّ: الحياة والموت، وإلى

الأرض والله.

في هذه الصفحة نقدّم

لقراء "الفاوون" القصائد

الثلاث لغسان تويني بعدما

خصّنا بها مشكورا.

1

إلى حبيبتي

لماذا يفكّر الإنسان فوراً

بالحبّ، وبالحبيبة، عندما

يلمسون قلبه، ولو بالقلم؟

غداً، عندما يفتحون

بالسكين قلبي الجريح،

هل تراهم يقرأون اسمك يا

حبيبتي؟...

ما أحلى الأسماء نحضرها

نحن على صفحات قلوبنا،

ولا سكين!

قولي لهم يا حبيبتي:

حذار... فليرفقا بالأسماء

وليتركوها! فليتركوها كلّها هناك، شرايين حياة لا

يسدّها مرض ولا يلغيها نسيان... هي كلّها قصائد

الحبّ الكبير الذي تعرفين، حيث تمتزج الأيام

الماضيات في ذكرى جامحة تتمرّد على الحياة،

أو هكذا تظنّ لأنها هي الحبّ الوحيد الكبير.

ثم قولي لهم يا حبيبتي إن في زاوية سرّية من

قلبي اسماً صغيراً واحداً لحبّ أشقر كان شيئاً

آخر، فغلّبته الحياة. الطبيب لن يفهم أن هذا

الجرح الغريب كان دائماً الشريان الذي يربط

بيني وبين الحياة الأخرى... فكان هكذا لقلبي

قلبان: واحد هنا، هو اليوم بين يديّ، وآخر

هناك، هناك!

2

إلى الحياة... والموت

قالوا لي أيها الموت إنني سأقضي في ضيافتك

يوماً أو يومين أو ثلاثة أو أربعة... أو ربّما بقيّة

العمر من يدري؟

تعرف لماذا لا يخافك بعضنا، ومتى؟

لأنّ ثمة خيطاً رفيعاً شفافاً غير منظور تنسجه

الحياة فينا، في قلبنا، يوماً بعد يوم، حتّى إذا

ما اكتمل، يُدرك واحدنا أن له في دنياك من

الأصحاب أكثر مما بقي له في الحياة، دنيانا.

إذ ذاك، يصبح واحدنا أقوى من الموت، ولا

يخاف... عندما تكون حكايات الذين ذهبوا

لעندك أصبحت أكثر من ذكريات الأحياء!

نتطلّع إليك أيها الموت، فلا نجدك بعد ذلك ليلاً

أسودّ، بل أسماء مضيئة نفتقدها أكثر مما نفتقد

الجيران في دنيانا ههنا... لماذا لا نقضي إذاً في

ضيافتك، حتّى في ضيافتك، أياماً وسعيدة؟

كلّما جالسنا الحياة، كنّت هكذا معنا، تضحك...

نعم تضحك، ولماذا لا يضحك الموت، عندما

تكون له أسماء الذين ملأوا أيّامنا الحلوة، ثم

ذهبوا، فإذا بالموت يفقد قناع الخرافة البشع

ليتلبّس بصور الذين نظرب لذكرياتهم الملاح

ونضحك معهم كلّ نهار، نفهمهم ويفهمونا

ونكاد، كلّما تجالسنا، نسمعهم، هم كذلك، ما

أمّج حينما بكت

رؤية:

كنّا مُتَشَبِّثين بمقاعد السيّارة الخلفية.

السيّارة المهووسة تجتاز المنعطف

الحادّ، في لحظة الانعطاف لاحظنا

أسماكاً برتقالية صغيرة تتألق داخل

أكياس بلاستيكية مملوءة بالماء

تستعرض قدرها على البسطة الخشبية.

بدّت حزينة للغاية رغم تألقها.

رأيتك، تقفين في نهاية الممر الضيق.

صراخك مكبوت وصوتك مجروح.

صوتك كان البحر الذي علّمني إلى أيّ

لغة أنتمّي.

تبكين بصمت كأنك تنتظرين شيئاً ما.

لا شيء يأتي.

يدك تستسلم إلى هذه المهزلة وتتحرك

نادر غانم

نحو الوجه لتأخذ الدموع التي غسلت

ألمك بعيداً.

لكنّ المهزلة جعلتني ألاحظ رقبتك

تنتفض برقة كطفل حزين.

صدرك بدا مظلماً ودافئاً في عتمة

الممرّ كلوحة سوريالية.

أمّا يدك الأخرى، فأعلنت سقوطها

الحُرّ

بانحناء دقيقة وأصابع إلهية تخجل

من ثقل التجاعيد عليها...

عودة إلى الرؤية:

ماذا كان ذاك؟ حلماً؟

لا، كان رؤية تحوّلت إلى حلم.

ثمّ تشبّث بك الحلم كما تشبّثنا نحن

بمقاعد السيّارة الخلفية.

إلى أن أصبح الحلم هو أنت.

يزالون يضحكون...

ما أعذب الصداقات، جسراً إلى الموت، ولو

موقتاً!

أكاد أتطلّع، أيها الموت، إلى ضيافتك بفرح...

لعلّ هذا الفرح هو الذي يجعل الإنسان يؤمن

بالأبدية.

لأنّ الله كذلك هو فرح، ومحبة.

3

إلى الأرض... والله

تعرف، يا إلهي، لماذا يفهمك الإنسان؟

لأنك أنت الذي قلت له إنه سيتغلّب على الموت.

لولاك لكان يعبد الأرض.

إذ ليس غير الأرض تضاهيك يا إلهي جاذبية.

غداً، عندما يفتحون قلبي، سيجدون فيه تراب

الأرض التي كنّا نظنّ أننا نسقيها بدمائنا، فإذا

بها هي التي كانت تبثنا من ماء الحياة الذي

فيها، حياة!

لماذا نكتب هكذا؟

لأننا نحن عشاق الأرض كنّا نحلم بأن تصبح هي

قلبنا الكبير، قلبنا الآخر الأقوى من الهفوات

والكبوات؟

في ضمير الكاتب، كلّ كاتب، شاعر ينام وهو يحلم

بالأرض حلمه بقلب مفتوح.

ما أبشع الطبّ... وما أبشع العلم وأهله.

اغضّر لهم يا أبتاه. سرقوا منا بالأمس أسرار

القمر والسماء، فلم تعد أناشيد جمال... ثم هم

يُغالبون أسرار الحياة والموت، فلا تبقى إيماننا

نطمئن إلى قدرّك فيه.

واليوم، يسرقون من الشاعر الذي في ضميرنا

جمال القلب مع الأسرار.

قالوا سيكون لي غداً قلبٌ جديد!

أصلي وأضرع إليك يا إلهي أن يظلّ هذا القلب،

هو ذاته، أحبه من تراب، صورته صورة أرض،

والدم الجديد الذي يسيل فيه حبر أزرق نبيل

بالحبّ كما بالإيمان.

لا تتركوهم، يا أحبائي، يعصرون من قلبي التراب

الذي فيه، لأنه ليس بعدّ

رماد... ولا الدخان الذي

تصاعد من أرضنا أيام

كانت تحترق، كالبخور...

ولا الحبر الذي هو زوم

الحياة...

ولا يُضرغنّ طبيبٌ قلبي

من الذكريات الملاح

العناق، حتّى إذا ما أردت

يا ربّ أن أعود، ظللتُ

إنساناً أتعلّم منك أن

الحريّة هي كذلك حريّة

الحزن كالضرح، والكفر

كالمحبة!

إذ كيف، ولماذا يُصلح

طبيبٌ لنا قلباً إذا كان

سينتزع منه جراح

المحبة، وعذاب الأرض،

وقدرة إلهية القبس، على

التوق إلى ما هو أبعد من

الحياة، على الطموح لما

ومِنَ حبّ بالتغلّب على

كل ظلم وكل بؤس وكل

حرمان وقهر...

تلك هي صلاة الأرض في

القلب الكئيب!

أنّ الصحفي عندما يكتب مقالة لا بدّ من أن ينحاز، وهو يفعل ذلك، لكن بعلمية لا بعصبية. ويرجع خوري ليقول إنه نادم لجعل السياسي ينفي الشاعر فيه، لذلك فإنّ آخر إصدار شعري له كان في أوائل الستينيات من القرن الفائت، وينصح الآن الشعراء الشباب بألا يكرّروا خطأه. ولم تسأله السيّدة سعاد تفسيراً، وهو بدوره لم يتوسّع، ولم نسمع ماذا يعني السياسي وماذا يعني الشاعر؟ ولماذا بين السياسي والشاعر يقع اختيار خوري على الشاعر؟ وطبعاً ليس كل شيء يكون في حوار واحد. وتسأله السيّدة سعاد إذا كان الشاعر المنفي فيه كان يتسلّل إليه في أحايين؟ ويتسم رفيق خوري ويقرّر أنّ الشاعر المنفي فيه كان يتسلّل مرّات وهو سجّل تلك المرّات على مدى العقود الأربعة الفائتة وسيصدرها في كتاب قريباً.

وتحضر الثقافة من خلال الإقرار أن الآخر موجود والتفاعل هو في الأقداس. وتحضر المدينة في الدول النامية أو دول العالم الثالث وكيف أنّها ليست مدينة بل هي ريف، وكيف أنّ المدينة الإنسان فيها هو ذاته، وبالتالي هو مواطن تربطه بالآخر رابطة المواطنة، فيما الريف الرابط فيه الدين أو المذهب أو العائلة، والمختلف هو في الطرف الآخر، مع كلّ ما يعنيه أن يكون المرء في الطرف الآخر. ويجزم رفيق خوري أن المدينة العربية فاقدة للجوهر. وبالتفاتة فيها نظر ومؤثّرة في آن واحد يقول رفيق خوري بعد أن يستعرض أسماء في الخلق الإبداعي لها مكانتها إنّ لبنان منظوراً إليه من الأحداث الجسام التي تلاطمت فيه منذ القرن التاسع عشر هو بلد مؤسف (لم يلفظ خوري كلمة "مؤسف" إنما وحيّاً بحركة من يده وهزّة من رأسه) أمّا لبنان منظوراً إليه من الفن والمسرح والشعر والمجالات الإبداعية الأخرى من دون نسيان الإعلام والصحافة فيستحق الانتماء إليه بالاختيار، وبالمعنى العميق للكلمة. والأمل هو قوس قزح الحياة.

(×) برنامج "من تاريخنا" على فضائية "أ. ر. تي" وهو منقول عن تلفزيون "لبنان" الرسمي.

ويحضر هذه المجالس كلّ من محمّد عبد الوهاب وفريد الأطرش، الذي يُبدي الأستاذ خوري عاطفة خاصّة نحوه، ووديع الصافي وأمّ كلثوم. وأعرف ولأوّل مرّة أيضاً أنّ سعيد فريحة الكاتب لم يكن يعرف لا القراءة ولا الكتابة، وأنه تعلّمهما بعد شقاء. وتحضر جريدة "النهار" ومعها الأستاذ غسان تويني. وتحضر نزاعات مجلة "شعر"، التي كانت مفتوحة، وخلافاتها مع مجلة "الأداب" التي كانت ملتزمة. ويحضر أدونيس وسهيل إدريس وخليل حاوي.

وتسأل السيّدة سعاد عن حقيقة سبب انتحار الشاعر خليل حاوي؟ وأصخّت. فالصديق الشاعر شفيق عطايا، وهو ابن عمّة الشاعر حاوي، سبق وحدثني في لقاء عن الساعات الأخيرة في حياة حاوي، فهل سيتطابق جواب رفيق خوري في رحيل حاوي الشاعر المثقّف كاتب دراسة قيّمة عن جبران خليل جبران وخريج جامعة "كامبريدج"، مع ما سمعته من شفيق عطايا الذي قال إن سقوط بيروت في اجتياح 82 في قبضة الإسرائيلي لم يقبله عقل خليل حاوي؟ ورفيق خوري أضاف بالتساؤل: هل الأزمة العاطفية التي كان يمرّ بها خليل حاوي لها حصّة في انتحاره؟ وهل شعور حاوي، الذي كان يدعو الله أن يلهمه الصمت في الوقت المناسب بأنه أعطى وليس عنده بعدّ له حصّة في انتحاره؟ ويعود خوري إلى الحديث عن اجتياح 1982 بإشارة ذات دلالة على رجحان في كفة الانتحار.

وتقول السيّدة سعاد إن رفيق خوري الشاعر الذي كتب عنه مرّتين الشاعر سعيد عقل، وأصدر ثلاث مجموعات شعرية منها "الزنبق والدم" و"غابة الحجارة"، لم يستمرّ في رحلته الشعرية الواعدة، وبالتالي فإنه قصّر دون أمل سعيد عقل به. ويعترف خوري بشفافية لوّثت كلّ حلقة "من تاريخهم" ويسرد الأقدار التي شكّلت حياته ورمته إلى السياسة من طريق عالم الصحافة. ويذكر كيف كان يعمل سبعة أيّام في الأسبوع، ويوميّاً إلى الخامسة فجراً، وكم كان حجم المسؤولية، مثلاً لا حصرأ، في نهار غسان تويني. ويروي كيف في البدء كان يطعّم مقالته السياسية بروحه الأدبية، مع تأكيد وبعد سؤال

الحوار هو مع رئيس تحرير جريدة "الأنوار" رفيق خوري. والمحاوره وجهها مألوف وصوتها مألوف. لم أعرف إلا في آخر الحلقة التلفزيونية أنّها الإعلامية المخضرمة سعاد قاروط العشي^(×). وأنا بدوري تركت لبنان منذ ثلاثة عقود. ومياه كثيرة عبرت تحت الجسر، حتّى قيل أنّي إذا رجعت إلى لبنان لن أعرف محلّة فيه، هذا في العمران، أمّا في الإنسان فحدّث ولا حرج. الصديق والخصم معاً يستمعان وبالإستعداد ذاته لأي حوار سياسي يكون مع رفيق خوري، وليس هنا مجال الشرح، ولكنني سمعت السيّدة سعاد تقول إنّنا سنمضي تسعين دقيقة مع رفيق خوري، وليس مع رفيق خوري الصحفي والسياسي، بل مع رفيق خوري الشاعر. ونزلة البرد متمكنة مني. وأتنفّس من فمي. وعندي "كتابة" مستجلة يجب أن أنجزها، ومحتار: هل أنجز عملي الكتابي أم أنام وأرتاح؟ والسيّدة سعاد منعت عني حيرتي. وصرّحت بما صرّحت. وقلتُ لذاتي: "نحن مدعوّان يا ذاتي إلى حلقة سيكون لها نكهة، المعلومة هي أنّ رفيق خوري شاعر وله باع في الشعر وسبق وغنّت له السيّدة فيروز".

وأنا عموماً مثلما أجد طرافة في أن يتحدّث الشاعر في السياسة أجد طرافة في أن يتحدّث السياسي في الشعر. وقلتُ لذاتي: "لقد قرّرتُ ألا أكتب وألا أنام وأن أحتمل نزلة البرد وأن ألبي الدعوة". وتلملمت ذاتي وقالت: "قرارك يعني أنك ستحتاج إلى التركيز". وعاجلتها بالمقاطعة وقلتُ لها: "شأنني! وأنت ارتاحي".

ورجع التاريخ إلى الخمسينيات والستينيات من القرن الفائت أكثر ما رجع، وحضر الأخوان رحباني عاصي ومنصور وهذا يبدع في نغمة وذاك يُبدع في كلمة، والعكس صحيح. ويشهد رفيق خوري الذي كان صديقاً لهما أن حركة عاصي كبيرة، مع التأكيد في آن أنه يرفض إجراء تفاضل بين الأخوين، فهما كلاهما ذروة. وتسطع أضواء في مسرح التاريخ على سعيد فريحة ومجالسه الليلية التي لا شأن لها بالنهارات ومتاعبها وهمومها ومشاقّها وعنتها،

تسعون

دقيقة مع

الشاعر رفيق

خوري

شوقي مسلماني

ماء في الجيب

طائرة ورقية

تجوب السماء وحيدة تجرّ بذيلها الملون أحلام طفل الطفل الذي فقدّها ذات فجر ساءل عنها الغيوم العابرة الطفل الذي تحجّرت نظراته؛ حين كبر

عادت إليه سريعة وخاطفة تاركة خلفها بريقاً دامياً.

ريشة الطائر الذي نسي ريشة من جناحه على سياج الغيم ذهب ليبحث عنها

لم يكن مضطراً إلى العودة؛ حيث ينتظره العشّ والشجرة؛ الشجرة طارت إليه العشّ تناثر قشّه على وجه الريح بينما الجيوش تحتفل بضرب الهدف.

نكهة شمس الظهيرة تفتسل بالدخان؛ عاد وبين أصابعه أثر الطباشور، وقطعة حلوى. لم يجد بيته في مكانه، بينما أمّه تستلقي بنقاء وطمأنينة إلى جانب الحديقة قرب ثيابهم

المغسولة، والملطّخة بشيء أحمر... وضع حقيبته المدرسية جانبا قبل شفة أمّه؛ لم تكن نكهتها كالحلوى ومنها تتدفّق الأغنيات كهمس حزين... ولأنّها لم تستيقظ لوصوله؛ أدرك أنّ الحرب قد بدأت!

مجزرة بينما الشيابيك تنفض قطرات المطر عن زجاجها والأبواب ترقص في الريح وضجيج الموتى يمتد في الشوارع كان يسأل دميته الصغيرة:

– ماذا لو لم يجدوا لما يحدث في الخارج كلمة مناسبة أو اسماً؟ حدود كانوا واقفين وبأيديهم حديد وخشب. أبي يسميهم الجنود. هناك يا سيدي... حيث أضعتُ قطّتي لا أذكر ما حصل تماماً، أنا فقط تبعتها، لكنها عبرت نحو الحقل، بينما أرسلني العسكر نحو الله! لأنني تجاوزت حدود الوطن...

يا سيدي الملاك، لم أقرأ في كتابي الصغير أن الوطن هكذا. قال لي معلمي: الذي

ذبّحه ذاك الرجل، بين طاولتي والسبورة السوداء، إن الوطن دار، إن الوطن أب... فلمّ طردني نحوكم، إلى السماء؟!

نهر مرّة غمرنا أصابعنا في النهر وخبّأناها في جيوبنا لأننا سمعنا أباءنا يتحدّثون عن عطش يجتاح البلاد خلال الحروب. نسينا الماء في جيوبنا، جفّت أصواتهم في آذاننا، فغرفنا العطش بأصابع الجنود.

سما اللامي

القلب...".

جاءت النصوص الماثلة أمامنا على هيئة بث لا تنتمي إلى سطة الصوت قدر انتمائها إلى سلطة الصورة، مبتعدة عما هو انفعالي زائل. فهي لا تقوم بعمل تطابق تنابعي مع صور المجريات وتداعياتها، بل تعرض ذروات مشهدية منتجة في كفاءتها الاتصالية مع المتلقي. والمجتزأ التالي خير نموذج لما ذهبنا إليه، وهو مسئل من نص رثاء لصديقه الشاعر حاتم آدم الذي رثاه أيضاً شعراء آخرون منهم الشاعر المشهور بخطابه التحريضي مظفر النواب في نص بعنوان "حالة عشق لأوجاع آدم حاتم". فالزيادي يبتكر صوراً شتى في هذا النص، تُؤدِّدنا إلى شخصية الشاعر الفقيد، الذي أخلص للكتابة، لا لحياته الشخصية التي أنهكها التشرد:

"ولسهو

تتدحرج قنبلة جوار اللهب

فيردّها إلى المكان، كعائد من الحرب إلى أولاده

إلى زوجة تعدّ العشاء ليطامى مُحتملين..." .

قاموس الشاعر اللغوي غير مُفتعل، فهو يجنح إلى لغة بسيطة متداولة، ويُجري لمفرداتها تجاورات منتخبة لإنتاج تراكيب لغوية متعاضدة في عرض مفاثن الجملة الشعرية. كما أنه يحاول أسطرة ما هو يوميّ معاش بتمريره في مصهر مشغله الشعري، المبتكر لأقنعة النصّ الجمالية.

من نص يتناول حيوات مكانه الأوّل الذي تحوّل إلى شريعة غاب تجمع بين الضحية والجلاد، وتحديداً عن الضحايا المصابين بالملكوث تحت قبة التعاليم المرصعة بالآلات المقدّسة، نستلّ هذا المجتزأ:

"وتراهم انبهروا

متراجعين إلى صرائفهم

فيمسح المصاب ظلمتيه في المحجرين،

فيستحي الحزن من حزنه

ويخجل الخجل".

النصوص مثلت في سياق كتابي واحد، حيث يتشكّل النص بوحدة متن، مع ما يظهر من تقطيعات بنائية على جسد النصّ، والتي بدت وكأنها مناطق استراحة اتصالية، وأحياناً مناطق جنوح كتابي صوب أنساق سائدة للنسق المركزي.

ورغم تنويعات الانزياح الحلمي للنصوص الماثلة، عبر مسار سردية متباينة، إلا أنها بدت كما لو كانت حلماً واحداً، بدأ ولن ينتهي قط. المخيلة الشعرية منذ إطلاقها لأياثل حلمها المديد، لن تتوقف عن قذف الأسئلة، بحثاً عن إجابات محتملة تبرّر جدوى رحلتها الرؤيوية. رحلة شعرية لاستكشاف تخوم أسرار الكنه الآدمي في وجوده المرير ضمن الأمكنة وعبر الأزمنة. وهذا ما جرى في كتابنا المائل الذي بدأ بسؤال "أين" وانتهى بسؤال آخر:

"ما الآمال

إذا لم تطلع من بين أنقاض هذي الحرب

زهرة مباحثة

سنهرع نحوها يا الله

صلاتنا منذ الآن أغنية

ودموعنا شدى".

وهنا لا يختلف معنا صديقنا المسرحي والناقد العراقي فاضل سوداني في قوله الوارد في قراءته لكتابي الزيادي "نوارج إلى هذا الحد" و"هكذا طوال الضفاف": "الشاعر يستفزنا بأسئلة لا نملك لها جواباً، إنها أسئلة الحلم والرؤيا التي تشبع بها ذات يوم في مكان وزمان ما. إنها رؤيا لفضاء تلتبس فيه الأشياء والأنا والذات الأخرى" (مجلة "الكاتب العراقي"، العدد 6، 2004).

لسنا ندعو، في قراءتنا القصيرة هذه، أحداً إلى تبني ما ذهبنا إليه أعلاه، بل فقط أجرينا نزهة عجولة في أروقة نصوص كتاب عدنان الزيادي الجدير بالقراءة.

لا يفكر الشاعر الحديث في النص الذي يستسلم إلى الذائقة الخام، المجدولة بالانصياع إلى وصايا السائد، والمأخوذة بأنغام بلاغة الخطاب الصوتي، بل بالنص المتقدم إليها بغير عكاز النغم، ناشراً أجنحة رؤاه لترسم أمامها أنساق نصّه المنفتح على بلاغة الصورة. فعصر الإنترنت والكشوفات العلمية المتسارعة، لا يسمح باحتفاظ الشاعر بوسائل الاتصال السلفية، ذات الطقوس البدائية. لذا راح ينقب عن نصوص تتسع فيها مساحة البثّ الصوري على حساب البث الصوتي، مطلقاً العنان لمخيلته في ابتكار أنساق نصّية تتواءم وفضائية خطاب الصورة.

الشاعر العراقي عدنان الزيادي، المقيم في الدنمارك منذ العام 1991، تعرّفنا إليه بوضوح من خلال قصيدته "صائد الأضواء" التي تحوّلت فيلماً سينمائياً حمل العنوان نفسه من إخراج العراقي محمد توفيق العام 2004. غير أنه وضمن إصدارات "دار الفاوون" يفتح علينا أضواءه المعرفية، بكتابه الشعري الرابع "يوم كهذا اليوم"، بعد كتبه الشعرية السابقة والصادرة على التوالي: "عن دوي الفاكهة" (1994) و"نوارج إلى هذا الحد" (1998) و"هكذا طوال الضفاف" (2000).

"لو أنه موتك

لتوطن فيك

لكنه وطن أماتك".

بهذا المجتزأ من أولى قصائد الكتاب "أين" يواجه الشاعر عدنان الزيادي ثثرة مجريات بلاده المرعبة، التي يتوارث السلطة فيها نفعيو ذاكرة البداوة والقبيلة ومنظومة التأويل القاريّ للمقدّس. تلك الذاكرة القامعة والمعرقلة لنمو ذاكرة مجاورة لها هي ذاكرة التحضر والمدينة وشطحات التأويل الخصب للموروث بشتى مستوياته.

والغور في قراءة بقية نصوص الكتاب البالغة 13 نصاً يُفضي إلى استنتاج هيمنة عنصر المكان كسلطة مركزية محرّضة لشروع المخيلة الشعرية في إنتاج أنساق النص (العلاما/ ثيمية).

والشاعر يعمد إلى الإفادة من لعبة الاسترجاع للتنقيب في مكوّنات مكانه الأوّل (البلاد) كإجراء تعويضي عن حالة الفقدان، في وصفه يعاني من معضلة الاغتراب في مكانه الثاني المنفى. وكذلك

لشعوره بالحيف مما لحقه من ضرر نتيجة وجوده القسري المختوم بالتشرد في أرض الشتات، التي دفعه إليها القساة الذين حولوا البلاد إلى مقبرة:

"لا أعرف من سيكون إلهي

إذا قتلوني مدفوعين بياله آخر

ما أعدّ لهم رموني ورموا أهلي بجهنم هذا الحب

وصرت لهم الفلاح

في مقبرة أحرثها في صحوي ومنامي".

وهذا الاسترجاع عادة ما يجري وفق محرّضات شتى، كالمجريات وتداعياتها والشخوص وتفاصيل الأمكنة والظواهر الطبيعية والاجتماعية وسواها. وتقوم المخيلة الشعرية بإجراء خرق فانتازي لأبعاد الزمان الثلاثة، منتجة روابط تواصلية في ما بينها، وصولاً إلى تحقيق تطلّعات الذات الشعرية وأحلامها إزاء العالم بمستوييه الوجودي والنصّي معاً:

"ورأيتني لا أقوى على ذلك

تزار في وجهي

لبوة الريح في الغرب ممّا

يرى وذيل ثعلب

ردّني عن مسعاي في تذكر ما

يحدث

تذكّرت، فحسب، أنني الواقف

والبنت راحت بالخزامى لتضرب

لي

موعداً في أيلول والأوراق

تسقط من أعاليها إلى نعمة في



قريباً لدى "دار الفاوون"

قريباً لدى "دار الفاوون"

منذر مصري وشركاه

منذر مصري وشركاه

من زمة شفتين صغيرتين" ... معترفاً في قصيدة "امرأة مرأة" بأنه يحب الأنثى كما يريد لها أن تكون:
"مهلاً قليلاً إذ ثمة امرأة مرأة
لم تنهشم تماماً
فلتنهشم إذاً تماماً... تماماً
لأنها لن تعكس الصورة مثلما نريد".

يتضح جلياً هاجس الشاعر المتفكر في ما وراء الحواجز، ما يمكن أن تريه نظارة الموت، حيث يتصبب أسئلة في قصيدة "اشتراط":
"تعودنا أن نهلع من الجثث الحارة
دون سبب واضح
ربما لاعتقادنا أن أذيال الروح ما تزال متشبثة بها".

ويستمر نزف الأسئلة:
"ربما... خشية أن تلامس عيوننا المستبردة في خوابيها
ما سوف تكون عليه ذات يوم".
لتوصله نفسه المضطربة إلى مقاربة عجيبة:

"إذاً لماذا نناقض أنفسنا بوقاحة
إذ نشترط على وجبات العشاء
سمكاً حديث الموت
طازجاً، ذا جثة حارة".

الموت يزيد الشاعر رعباً وهلعاً إذ يبدأ باقتناص قامات عالية في مملكة الشعر، فيشكل غياب محمود درويش خسارة وفقداناً يتضح أثرهما في "مرثية إلى محمود درويش" حيث يقول مشيراً إلى حقيقة فعل الموت بإضفاء تأويلات جديدة في شعر درويش:
"والآن عرفنا
أنك خبأت لنا
في جيب قميصك وردة".

ليفاجئنا في مقطع لاحق:
"رحل الشاعر كي يلقي أمه".

وخز الفقدان ظل يعمل في قريحة الشاعر، كلما فقدت اللغة والدهشة أبناءها، فهو يرثي أيضاً الكاتب الأردني محمد طمليه في قصيدة "إليك بطبيعة الحال" متخذاً من اسم المجموعة القصصية الأخيرة للكاتب الراحل عنواناً مقارباً لقصيدته.

الرمز مباح في قصيدة "الصنم"، لك أن تتصور من شئت وتعنفه:
"أيها الصنم المكتفي بأنك
أيها الجاهلي...
عابدوك المريدون كانوا يفيضون نحوك...".

لك أيضاً أن تذكره بالذي كان وما آل إليه:

"كنت ملح ترانيمهم
كنت في فهمهم: تابلاً وبهراً
واختماراً لشمس تطرز ثوب الصباح".

لتلطمه بعد ذلك بالنهايات الجارفة لسطوته وجبروته:
"عابدوك استفاقوا
ولم تستفق
فاترك الأرض لي ولهم، واحترق".

في هذا الديوان ضرب من التنويعات البصرية على مستوى شكل القصيدة وتراثبية الأسطر، فتجد الشاعر يبرز ما لديه من ملكة شعرية في عباءة الشعر الحر وقصيدة النثر وإن كنت أميل إلى إزاحة كل ما له تنميط وتأطير للشعرية، فهو الشعر تدركه وتقبله في ديوان خلدون عبد اللطيف حيث يأخذك بخفة المتقن والعارف والواثق من إشباع رغبة المتلقي والناقد. أقبله أيضاً حين يعبئ السطر بكتابة شعرية أفقية، ينتهي فيها الوقع المتلاحق بانتهاء السطر. هذا هو الشعر يأتي دائماً بالجديد ولا يضيق بل يتسع.

جدير بالذكر أن خلدون عبد اللطيف من مؤسسي "مجموعة أقلام الثقافية" في عمان، وقد دأبت هذه المجموعة على إقامة أمسيات شعرية في مؤسسات ثقافية عدّة مثل "بيت الشعر الأردني" و"رابطة الكتاب الأردنيين"، بالإضافة إلى صالون المجموعة الذي ظل لفترة ليست ببعيدة يشكل نموذجاً حياً للحراك الأدبي متصلاً بكل ما يجد في الساحة الشعرية.

في ديوان "بين المنزلتين" (دار الفاوون) للشاعر الأردني خلدون عبد اللطيف، أجدني رغماً عن كل الحيطة متخذاً مكاناً في مجلس الحسن البصري وهو يحاور ابن عطاء في منزلة بين المنزلتين، اعتزل على إثرها من اعتزل. هل نحن أمام حادث شعري يقودنا إلى الاتفاق على تجلياته؟ أم هو يقودنا إلى الاختلاف على لغة ما أو شكل، ها هو يطل علينا وبين يديه صنوف الشعر المحتمدة تنظيراً ورؤية (النثر والحر) فهو يراوح بينها سطوراً عمودية وأفقية وإيقاعات لا تخبو، ليقودنا إلى السير معه خلال تلك الآفاق دونما خوف وريبة. لكن من أين جاء الشاعر بكل تلك التنويعات البصرية والصوتية؟ إلام يشير؟ ولئن يستعصي أمر عن فهم، لن يفلت صبر المتلقي عن بغية شاعره، ولو اضطر إلى إعادة النظر في بعض من النصوص، ستحملة الغرابة والفضول على احتمال تقلبات الفصول برداً وسلاماً.

هوذا خلدون عبد اللطيف في قصيدة أسماها "آية"، لا يغفل عن أن يهمس ما خلص إليه من حال الشاعر، وقد اختار اسماً له قداسة، فالآية هي المعجز من الأفعال وهي العلامة الفارقة، وقد ساق لنا صنوفاً من التعدي على ذات الشاعر الغضة:

"وصرخوا في الشاعر الضريع
إخرس
يا صيدنا البري
يا هالة الفجيعة".

ولينجو شاعرنا من اللوم واتهامات التجني والتشاؤم - متخلصاً لا يشير إلى أن هذا الكلام (الشعر) بلا طائل، فكل تجربته وشروطه التي تؤكد كونه شاعراً أو تحيله رماداً - ختم النص بالعبارة العبرة: "أيتك أن تكلم الناس دهرًا سوياً".

في قصيدة "خيانة" وعلى لسان حال كافكا وهو يوصي صديقه أن يغيب إرثه (كتاباته):
"عزيزي ماكس، كل ما تجده في إرثي... يجب أن يحرق نيابة عني... إلخ"، يتضح حال الباحث عن الاعتراف بشعريته وهو المحتمد بالقنوط حد التشظي، كأني بالشاعر يشير هنا إلى ذاته الباحثة عن فجرها في عيون الناس، وهو القادر على التسامح ونسيان محاولات التجهم والخيانة حيث يختم النص بالقول:

"إن خيانتك كانت قد نسيت بمرور آلاف السنين

نسيتهما الآلهة والنسور

نسيها هو... نفسه".

وهو يؤكد في قصيدة "كشف" أنه لا يملك خياراً غير الشعر والمضي قدماً في هذه الطريق، منسرباً في حالة من التصوف مستشرفاً ما حازه من رؤية، مستفيداً من دلالة الأفعال المضارعة الحركية (أطمّر، أشرب، أفسر). مشيراً إلى كونه لا يكل عما هو فيه من اقتحام لعوالم الشعر:

"أتجلى، أذوق طعم المعنى المتواري خلف غلالات الترتيل".

مقفلاً النص باعترافه المشدود إلى الشعر: "فالكلمة مبخرتي والشعر طريقي".

الخطاب الأنثوي في "بين المنزلتين" لم يختف أثره، وقد انتصر الشاعر على رغبة الإنسان الدؤوبة في ستر داخله فلا يصير منتهاياً، رافعاً رفضه للمرأة المقرونة بالرتابة، في قصيدة "الخروج":
"أخرجي الآن من البيت الرتيب"، غير أسف لهذه القطيعة في صورة رمزية تخب الخاطر:

"البيت بلا باب يستجدي بقاءك

ولا عتبة تثن عليك

وتبكي الخروج".

وهو لا يصب جام غضبه دون أن يستثني الأنثى التي يشاقها ويغنيها في "غمغمة الوردة":

"الأنثى إذ تعطي

أخصب من ذاكرة أسير

وأضيق إذ يجرحها النكران

بين منزلتي خلدون عبد اللطيف

مهّد السبت



نُدْهَشْ دهشة طفل غطّت على يده فراشة،
ثم يندلع شيء لا يسعه العالم بأسره. شيء
يظنّنا الرجال الحمقى قد بذّرناه عليهم فلم
يبقَ منه نزر. نحن لسنا كُفَيّن مفرودتين أو
سريراً. نحن أمّهات، أمّهات فحسب. قَرَبَ
أذنك لأُشرح لك أكثر: نحن طفلات. نعلم
ذلك أنت وأنا. لا تُخبر أحداً يا حبيبي.

حاجة إلى موج. دمي يفور في أنبوب ممرضة
ولا يلوّث يدها المطبقة. صورة امرأة حامل.
ألم خفيف في الرأس يسبّبه تكرار حلم. لا
شيء. تقريبا لا شيء يحدث سوى سقوط
المطر.

أحتاج أفلاماً كثيرة لأحشورأسي بها

... وهل من متعة في ذلك؟ صرت أعرف
الآن مرضي. إنها أفكارى التي لا تستطيع
الانصباب على نقطة واحدة. مرضي هو أنا،
فلا تغلق الباب بلا رحمة على ظليّ إنني أشفق
عليه من الانفصام أيضاً. أريد أن أشغل العين
بالنظر، القلب بالمغامرة، الأذن بالموسيقى،
واليد بما تصنعه النساء، كي أبتعد عني.
أحتاج أفلاماً كثيرة لأحشو رأسي بها، ذلك
يخدر الألم قليلاً ويخفّف أسباب بكاء الوسادة
المعتاد. النفس مترعة ومع ذلك تحتاج
قصصاً أكثر لتستغرق في النسيان. أليس
جميلاً أن أبكي لأن كيت ونسليت انتحرت في
السجن من أن أبكي لأنني لا أجيد الاستمرار
في الحياة؟ نعم أعطني المزيد من المورفين
البصريّ فأنا مدمنة على قتل الألم ومواصلة
المحاولة رغم المرات السابقة الفاشلة كلها.
في النهاية إنه اتفاق عادل أيها العزيز، خذ
أنت الدور الذي تريده، كن طيباً أو شريراً
أو بين بين، واترك لي عينيّ وأفكارى عنك
وشاشة التلفاز. واحذر، إنني أموت أيضاً رغم
صمتنا أنا والكنبة السهرانة معي في هذا
الليل البعيد.

أمّهات يلدن أمّهات

أعلم يا ماما يا حبيبي أنك مشتاق إلى رؤيتي
كما أنا مشتاقة. أعلم أنني لن أستطيع يوماً
أن أخبرك عن أمراضى الكثيرة وأقطعها هذه
الورقة التي أمامي الآن، وأنتك ستبادر إلى
اكتشافها من تلقاء نفسك واحداً بعد آخر.
لكنك هذه الليلة مشروعى الوحيد: شكل
جناحيك، لون عينيّك، حجم الطابة التي
ستقدّفها، شعر الفتاة التي ستغرم بها. وإن
أردت أعطيك رأيي منذ الآن.

ماما حبيبي، لقد مضت ثمانى وعشرون سنة
لم نر بعضنا فيها، منذ زرتني في الحلم آخر
مرة لم ترسل إشارة واحدة تدلّ على أنك ما
زلت تريدني أن أنجبك. تهزّ الآن رأسك وتقول
عنى أنانيّة وأنا أعترف بأنني كذلك كجميع
البشر، أستدرجك إلى هذا العالم المخيف
لأنني لم أجروّ على عبور العتبة إليك.

ماما، نحن النساء نتوارث هذه الكلمة من
ضمن أشياء كثيرة لا نعرف حقاً كيف انتقلت
إلينا. نحن نحمل بكم في أماكن سرّية غريبة،
وحين تأتون من خلف مناماتنا نتظاهر بأننا
صنعنا كل شيء. بعدها نتدرب كيف نحملكم.
مطعونات، نصبّ عليكم ماء الحب. مغلولات،
نشرّع حدائق صدورنا. نعم يا ابني، ستكتشف
أننا لا نشبه غيرنا وإن استعنا بأمهاتنا في
وصفات تنميّتكم والتعلّم اليوميّ. حين تأتون

الأكيد أن الزمن لم ينسني هنا
ولم يُطلق يده البيضاء بين خصل
شعري. ولا مرّ الضوء وتلته الظلمة
كفيلم نقوم بتسريعه. لكنها النظرة ذاتها.
تلك التي كنت أظنّ، إذ أرميها نحو البشر،
أنها ستجعلهم يفهمونني ويريتون على
كتفي بتعاطف أبوي، دونما حاجة إلى تشغيل
الألسنة. فرحت أفرط في استخدامهما:
ألقيتهما على الجبال والسهول والسماء وما
بين البيوت المتلاصقة حيث تكثر الأحاديث
والفئران. ألقيتهما، خصوصاً، على بلدان بعيدة
بعيدة تتصاعد أبخرة الحنين من بحيراتها.
ألقيتهما على عيون تمتصّها أو تعيدها كما يردّ
الحائط طابة. ألقيتهما وألقيتهما وكنت أظنّ
أنى أدلق نفسي على هذا العالم ويصبح أكثر
اتساعاً. ظننت أن ما جعل العالم واسعاً هكذا
هي نظراتنا إليه، وأنه حين ينظر شخص في
عينيّ تنفتح إحدى بوابات الروح ويموت ابن
للكذب.

كثيراً ما اكتشفتُ حداثق سرّية عسليّة، أحصنة
سوداً وجنيّات خضراوات. كثيراً ما أيقنت أن
المحيط ليس أعمق من نظرة. لكنني اليوم
متعبة من زجاجاتكم الملونة الحزينة، ومما
تثقل به كاهلي. اليوم، وفي هذه الحديقة
حيث النوارس تصرخ كالأطفال فلا أسمعها،
والأطفال يركبون الدراجات ويتدربون مثلي
كيف يرمون ببراءة نظرتهم على أي شيء،
اليوم، ألقى ضوء عينيّ الأبله الذي أثار
الأشياء كلها دونما تمييز وسمّى مساحة رؤيته
وطناً والعيون المتعاطفة إخوة، ألقىه نحو
نفسه فيضجّ بكل الأشياء دفعة واحدة. يرى
نفسه أخيراً، وترتسم على الشفاه ابتسامة
أعمق كآبة.

تقريباً لا شيء يحدث سوى سقوط المطر

دمي يفور في أنبوب ممرضة. صورة امرأة
حامل. ألم خفيف في الرأس يسبّبه تكرار
حلم. لا شيء. تقريبا لا شيء يحدث سوى
سقوط المطر. دموع تمسحها بسرعة مساحات
السيارات الأوتوماتيكية. أما العواطف فلا تسيل
كي لا نُحرج إذ ليس بوسعنا تجفيفها هنا.
أصفر. أخضر. أصفر مخضر. فقرات ظهر.
شبهة دم. جناحان على شكل حاجبين.
ماذا تريدون؟ نعم تزورنا الأمراض ونملأ
استمارات كثيرة. نفس عميق. نفس عاديّ.
والأذن؟ تسمع جيّداً ضجيج المطحنة فوق
وتفيض بغبار الأفكار المطيعة.

حمام زاجل. شاشة كمبيوتر. هنا. هناك. لا
شيء سوى عينيّن تعدّان طرابيش البيوت
وأضواء السيارات. عينان بلا مخيلة كمسجلة
صحافي. منذ متى أنتما هنا؟ باب يُصفق.
حروف عربية داخل جدران معقمة. أما
الزجاج فغشّاء آخر.

امرأة. أطفال. ولد يقلب حذائه. كيف الحال؟
ميلادٌ مجيد. عيونٌ تضيق وتتسع. زحمة
عند البائنة. وجهٌ داخل كاميرا. ماضٍ يصرّ
على البقاء حاضراً. امتحان في القيادة. سفنٌ
تغرق في الأطلسي. حبّ لا يجيد السباحة. لا

فيلم نقوم بتسريعه

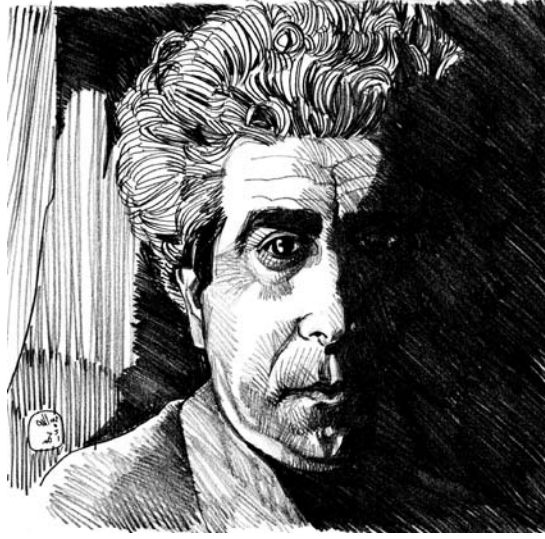
زينب عسّاف

ثمة ما على وشك أن...

تغيّرت النافذة، ولم تعد شجرتي الشهيرة
وحيدة رغم تضاعف غربتها، حتى أنها
ليست مغطّاة بوشاح الحرير ذاك، بل مشرّعة
للطريق ولعابرين لا يمرّون... ليس ثمة
رمال تُنبت بياضاً متشابهاً ولا بقالة فارسيّ
يفخّم آخر الأحرف العربية ويخفي نظراته
الشبية... ليس ثمة ابن جيران مراهق يبالغ
في الترحيب ويرفع صوت المذياع... ليس
ثمة نشرة أخبار الساعة الثامنة وأمّ قلقة
في آخر طريق المواعيد الليلية... ليس ثمة
حلم مقصوص الأرجل ولا جناح فراشة ميّنة
بعد إطباق كتاب شعر عليها... حتى فكرتي
الوحيدة عن أجمل الميئات التي سامرتني
طويلاً تغادر الآن، تلوي نفسها كذيل الشتاء
الحزين.

ثمة ما هو في طور التحنيط: لعلّ الخوف،
لعلّ الحزن، لعلّ مشاعر معوّقة أخرى لم
تحطّ بامتياز التسمية. قلبي ملفوفٌ بأوراق
أحداث بائنة وعلى وشك أن يجفّ تماماً.
تغيّرت النافذة كما تتغيّر الصور في صندوق
الفرجة الفقير، لعلّ العينيّن ليستا سوى
صندوق الفرّجة المحدود الصور، ذاك الذي
سريعاً اكتشفتُ خداعه...

حتى تلك المشاهد الهامشية: كدولاب مثقوب
وأسيّاخ حديد وخرق على سطح مبنى مجاور
أقلّ ارتفاعاً تستفّر نظرك كلّ يوم، كتقشّر شبه
فنيّ في طلاء منزل العائلة ترى فيه وجهاً أو
شيئاً مختلفاً كلّ يوم، كثياب المتسوّلة عند
موقف السيارات التي تشيح بوجهها عنك
كلّ يوم، كالمراويل ورائحة الحقائق وأطفال
الآخرين الذين لا تهتمّ لأمرهم ومع ذلك
تسمع أخبارهم نفسها كل يوم، كزميلتي في
العمل التي تهاتف أمّها وشقيقتها ثم حبيبها
المملّ الذي تشهق أمام صورته على الكمبيوتر
كلّ يوم... أه نعم ذلك كله، أيها الحاضر، لم
يعد هامشياً ولم يُصبح مهماً ولا متوسط
الأهميّة! ذلك كله، أقصد أرجل الكبار الذين
حسبتهم عمالقة ذات طفولة، أقصد أظافري
غير المقصوفة التي ضربتني عليها الراهبة
ذات مرّة، أقصد شعري الذي سدّدت مسامه
بالقمّاش ذات فورة، أقصد... وجوه من
أحبّوني ولم أحبّهم، وجوه من أحببتهم ولم
يحبّوني، وجوه من أحبّوني وأحببتهم، ثم
نسيت ونسوا وأنسى وينسون... ثم ضمائر
المتكلّم والمخاطب. ذلك كله ينتظر - يموت
ربما لكنني أفضل كلمة "ينتظر" لأن الانتظار
هو قليلٌ من الموت. ذلك كله يحوم الآن خارج
رأسي، وخارج الغرفة السهرانة، وخارج العالم
بأسره، لأنه ثمة ما على وشك أن...



يكتبها شوقي عبد الأمير

موت المنفى

تحدث الكثير من المفكرين والنقاد عن موت الفلسفة كما كان يقول كوستاس أكسيلوس عن أن الفلسفة انتهت عند هوسرل لأنها بعد ذلك انتقلت إلى التفكير في شؤون الحياة والإنسان بعدما كانت مرتبطة بالكون والوجود، وصار ثمة من يفصل بين الفيلسوف والمفكر، فأرسطو فيلسوف، وماركس مفكر على سبيل المثال. وثمة من تحدث عن موت الشعر بعد زلزال رامبو الذي أقام شرحاً فاصلاً؛ نوعاً من "تسونامي" في محيط الشعر، وقد كتب الكثير عن أن الشعر من بعده تحول إلى منعطف آخر ذهني ثقافي، وخصوصاً أن رامبو قد توصل إلى انصهار كلي عضوي - نصي بين الشاعر والقصيدة. وبعيداً عن مناقشة مثل هذه الظواهر ومدى صحتها، وقد قيل فيها الكثير، أنا بصدد تأمل مشهد موت آخر لظاهرة كبرى ملأت، منذ فجر التاريخ، كتب الشعر والأدب والفكر وسائر الفنون الأخرى.

إنها المنفى. إنني أتساءل اليوم هل ثمة معنى حقيقي يمكن أن نعطيه لمفهوم المنفى بعد هذه التحولات الكونية الكبرى التي شهدتها الكوكب الإنساني في أواخر القرن العشرين ومطلع القرن الحادي والعشرين؟ ماذا يعني أن تكون منفيًا اليوم وأنت على تواصل أني صوري صوتي مع كل بقعة في العالم؟

ثم ما معنى الحدود وأنت أمام شاشة صغيرة تختصر خرائط القارات لك؟ فبنظرة "سموية" عبر أحداق الأقمار الصناعية تصبح الدول بيوتات، والمدن رؤوس دبابيس؟ إن الأعمال التجارية والعلاقات الثقافية وحتى العاطفية، بل والجنسية منها، تنفذ اليوم على الشاشة بين أبناء الكوكب الأرضي باستمرار... فلم يقف دور الإنترنت عند ابتلاع الحدود الجغرافية، بل وحتى العاطفية والجسدية، حيث تقوم علاقات وتبادلات ومودات وممارسات جنسية بين عشاق حقيقيين على الشاشة الافتراضية.

ليس هذا فحسب، ذلك أن أطفال الألفية الثالثة هذه لن يكون لهم غداً مفهوم الوطن الكلاسيكي نفسه، ولا حتى العائلة التي عاش

جيلنا في كنفها.

نحن آخر جيل يخرج من أحضان "العائلة" في المفهوم التقليدي، لأن الطفل اليوم يقفز من الرحم إلى الكون على الشاشة، حيث تحتل هذه المربعات الضوئية المختزلة المساحة الكبرى من وقته، لعباً وعلاقات وعوالم، أي بما يسمح بإقصاء ثقل العائلة والمجتمع الصغير، وبالتالي الوطن ليتحول إلى نوع من الأركيولوجيا.

سنظل نتفاجأ بنتائج هذا التحول وارتداداته على جذر العائلة والمجتمع والوطن. سنظل في كل مرة نكتشف جديداً في انعكاسات هذا البعج بانغ - الانفجار التكويني لأصل العالم - في المجتمع الإنساني أجمع، ولو بشكل متفاوت.

إن أول الانهيارات الكبرى التي بدأت تتجلى ملامحها لهذا التحول الفيزيائي - ميتافيزيائي هي تلك التي ستطيح - على المدى المتوسط على الأقل - بمفاهيم مثل الوطن والمجتمع الصغير والعائلة الصغرى، لأن الأنا، الذات، الفرد، قد استطاعت عبر هذه الثورة التكنولوجية الجبارة أن تمتلك أدوات جديدة في ممارسة حرية لم يعرفها التاريخ الإنساني قاطباً. فقد كان مفهوم الحرية مرتبطاً بالمحيط المباشر للفرد والمحدود بالمدينة والدولة... أما اليوم فالحرية مرتبطة بحدود الأكوان، وهي مفتوحة ومشركة، وليس في هذا الكلام أي بلاغة شعرية، بل هو تعبير واقعي جغرافي، وفي متناول الجميع.

هذا من ناحية الانفجار التكنولوجي وانعكاساته. لكن، وقد قلت ذلك وكتبته في أكثر من موضع، نحن في حداثتنا الأدبية والفكرية والاجتماعية لم ندرك معنى للمنفى يذهب أبعد من الاغتراب عن الأهل والوطن واللغة...

ما أضيّق هذا المفهوم أمام مفهوم المنفى في بابل قبل أربعة آلاف عام... فقد أضاء لنا الشاعر البابلي المجهول الاسم (طبعاً) مساحات للمنفي لم نعرفها ولم ندركها قط... فقد كان الشاعر البابلي يقول إن المنفى هو أولاً غربة مع الذات، وليس مع الآخرين، وهو رحيل وتطواف ليس في الأمكنة والحدود وإنما في الأزمنة... ذلك أن الأرض كل الأرض هي وطن الإنسان، والانتقال عبرها إلى أصقاع

متباينة لا يعني نفيًا على الإطلاق، بل العكس على العكس من ذلك، إنها الممارسة الإنسانية القصوى للعلاقة مع الكون... وعكس ذلك هو الانكفاء والنفي المضاد.

ليس نفيًا أن تهاجر وأن تتجاز جبالاً ولغات وعادات وحدوداً مختلفة، فتلك ملامح وسموات جديدة. ليس نفيًا ألا تعود إلى مكان ولدت فيه، فذلك اختراق مكاني للكينونة.

ليس نفيًا ألا ترى إلى الأبد من كانوا في أحضانك وكنت في أحضانهم، فإنها اليفاعة المؤسسة للأنا الصغيرة.

إن النفي الحقيقي، وهو المفهوم البابلي، يكمن في أن يكون لك جسد ولا حاضر، أي أن تكون مطروداً من الحاضر، ملقى على تخوم المستقبل تنتظر المجهول، أو مكرّناً على أطلال الماضي تتأمل في بحيرة هي نفسها غارقة اسمها الذكرى.

هكذا كان البابلي يرى إلى النفي، فهل أدركنا مثل هذه الحالة الوجودية للمنفي؟ وهل عبر عنها شعراؤنا "المنفيون" المحدثون؟

إن أعمق نقطة أدركها شاعر في مفهوم النفي السابق بالنسبة إلي هو حبيب بن أوس الطائي، أبو تمام، في شطر بيت واحد يقول: لا أنت أنت ولا الديار ديار

هذه اللحظة تجسد حالة اغتراب كلية بين الأنا والأنا، وبين المكان والمكان، أي أنها الصفحة البيضاء، الولادة الجديدة، الجنين الذي يبدأ صرخة أولى في عالم جديد... لحظة تشبه الانتصار على الموت ولو لهنيئة من الزمن.

إنما اليوم، لا المنفى البابلي ولا منفى أبي تمام، باتا يعنيان شيئاً مهماً...

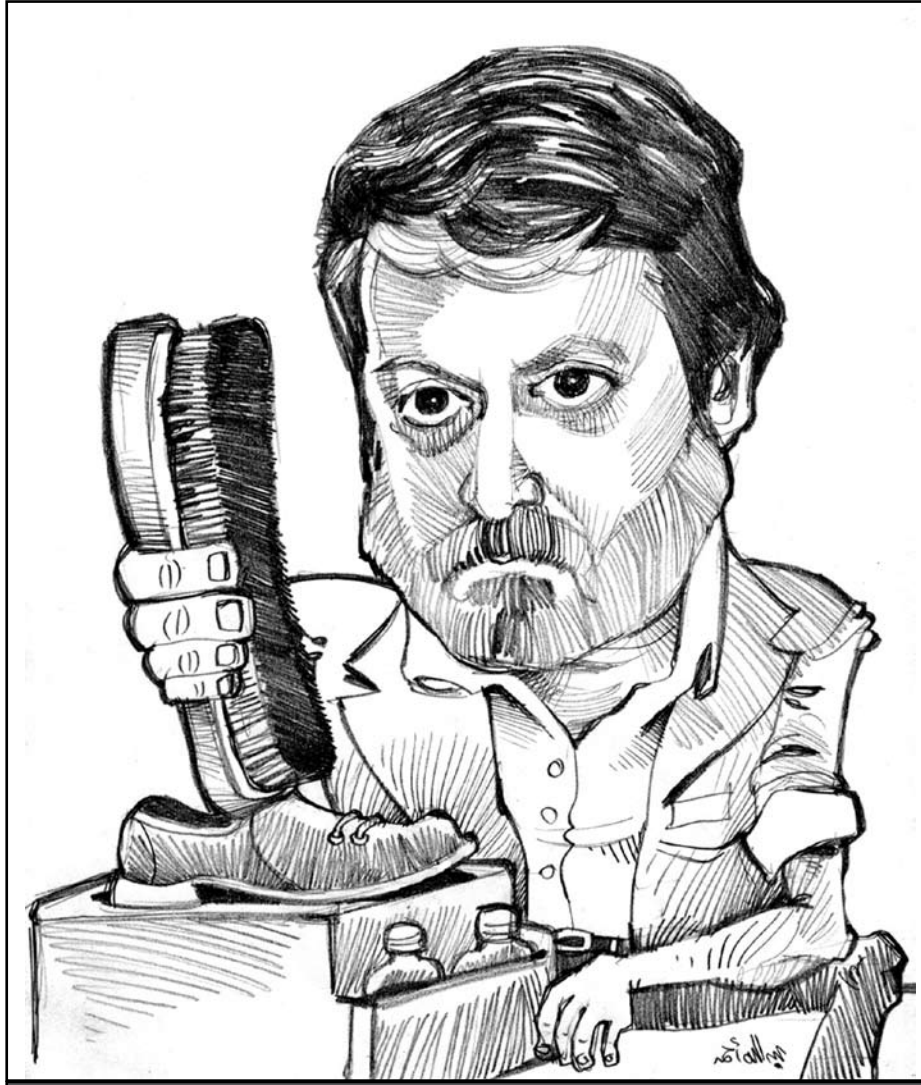
هذه إعادة تركيب عناصر الوجود بين المادّة والحلم والأرض والسماء والماضي والمستقبل تمنحنا أبجدية جديدة تدعونا إلى إعادة كتابة الحياة، لنعيد الكرة من جديد عبر الشعر، وليس سوى الشعر الذي يُمكننا من الخروج والعودة من وإلى الموت في الحياة.

أما المنفى فسنرى له في عالمنا الجديد، وفي وقت لن يكون بعيداً، متاحف ومزارات وذكريات، وسيكون لنا حنين إليه أيضاً.

أسرار الشياطين

"شاعرة" اعتادت إرسال أخبارها السطحية إلى جميع إيميلات المثقفين، بشكل هستيري، نالت توبيخاً من أحدهم بعدما طلب منها بتهذيب عدم إرسال مثل هذه الرسائل إلى إيميله ولم تلتفت إلى طلبه!

شاعر عربي شاب حصل أخيراً على جنسية إحدى الدول الأوروبية بفضل زواجه من سيّدة أوروبية طاعنة في السن تكبره بأكثر من ثلاثين سنة!



لكثرة ما لمّع صبحي حديدي حذاء محمود درويش التبس علينا قلم الناقد من فرشة البويجي

قريباً...

في المكتبات



سلسلة الفاوون الشعرية

للمراسلة:

zeinab@alghaoun.com

